

# KUNSTNERE OG KUNSTHÅNDVERK

**Dublin 900-1200 e.Kr.**



**Motivstykker som uttrykk for håndverkspraksis og kommunikasjon**

Jessica Leigh McGraw

Masteravhandling i arkeologi

Institutt for arkeologi, konservering og historie

Det Humanistiske Fakultet



Universitetet i Oslo

Vår 2011



## Forord

Bakgrunnen for denne undersøkelsen kommer av en lengre interesse og fascinasjon for vikingtiden i Dublin. Siden mitt første møte med dette forskningsfeltet, som enkeltemnestudent i 2005, har jeg vært opptatt av brytningen mellom det norrøne og det irske i vikingkolonien Dublin. I tillegg har denne fascinasjonen vokst ettersom jeg har fått utvidet min kunnskapshorisont.

I avhandlingens oppstartsfase, kom jeg over et arkeologisk materiale som gjorde meg veldig nysgjerrig. Dette var motivstykker og det skulle vise seg å bli en stor utfordring å få grep om og forståelse for dette materialet. Jeg fant raskt ut at dette var et noe utforsket område. Avhandlingen er derfor et resultat av en prosess som har krevd mye selvstendighet og innlevelse.

Jeg vil starte med å gi en stor takk til min veileder Siv Kristoffersen, for all oppmuntring, fantastisk støtte og for å ha utfordret meg, gang på gang, med å få grepet på dette materialet. Det har vært mange gode og svært interessante diskusjoner, noe som har gitt meg selvtillit og tro på meg selv og mine egne ideer.

Jeg vil også takke Grete Bjørkan Bukkemoen og Marianne Jansen for korrekturlesing, diskusjoner og mye støtte. En takk skal også Hilde Melgaard ha, for støtte og digresjon da det var behov for det! Verdien av gode venninner skal ikke undervurderes.

Jeg vil også takke IAKH for økonomisk støtte i forbindelse med en studiereise til Dublin for å få sett på dette materialet. En stor takk til The National Museum of Ireland, for å ha gitt meg tillatelse og tilliten til å undersøke materialet på egen hånd. Jeg vil også takke Ruth Johnson, ved Dublin City Council, for all støtte og oppmuntring og for å ha delt den samme fascinasjonen for motivstykker!

Til sist vil jeg utrette en enorm takk til min støttespiller og samboer, Ruben With, som har stilt opp, i tykt og tynt, med korrekturlesing, oppmuntring, diskusjoner og stor tålmodighet. Uten deg, ville denne veien ha vært mye vanskeligere!



*Theophilus – humble priest, servant of the servants of God, unworthy of the name and profession of a monk – wishes to all, who are willing to avoid and spurn idleness and the shiftlessness of the mind by the useful occupation of their hands and the agreeable contemplation of new things, the recompense of a heavenly reward! (De Diversis Artibus, Book I: 1, trans. Dodwell 1961: 6).*

Bildet på forsiden: Motivstykket E527:1614:4 fra Co. Waterford. Etter Hurley 1997: Pl. 57.



## Innholdsfortegnelse

Kap. 1: Introduksjon.....	9
1.1 Problemstilling – formulering og avgrensning .....	10
1.2 Historisk og politisk kontekst – etablering av Dublin .....	12
1.3 Innovasjon og markører.....	14
1.4 Forskningshistorie og ståsted.....	15
1.5 Avhandlingens oppbygning og struktur .....	19
Kap. 2: Motivstykker – presentasjon av gjenstandsgruppen og kontekst .....	23
2.1 Motivstykker i Irland .....	24
2.2 Motivstykker i Dublin – kontekst, funn og relasjoner.....	26
2.2.1 Makrokontekst .....	26
2.2.2 Mikrokontekst .....	28
2.3 Tilvekst av motivstykker utenfor Dublin siden 1979 – antall og kontekst.....	29
Kap. 3: Teoretisk rammeverk: Håndverk som en handling .....	33
3.1 Teknologi, identitet og kommunikasjon .....	33
3.2 Kunsthåndverk, praksis og den menneskelige uttrykksform.....	37
Kap. 4: Metode og begrepsavklaring: Kunst og kvalitet.....	39
4.1 Dyret i norrøn og irsk ornamentikk – struktur og kjennetegn i tid og rom .....	40
4.2 Kvalitetsaspekter ved håndverk.....	44
4.3 Analyseredskaper.....	46
Kap. 5: Analyse - motivstykker fra Dublin og deres kontrast.....	49
5.1 Dublin .....	49
5.2 Aktivitetsgrupper .....	53
5.3 Komparativ analyse- tre irske lokaliteter.....	55
5.3.1 Lagore Crannòg – kontekst, funn og relasjoner .....	55
5.3.2 Nendrum Monastery – kontekst, funn og relasjoner.....	57
5.3.3 Gransha Mound – kontekst, funn og relasjoner .....	60
5.4 Oppsummering av Gransha, Nendrum og Lagore og deres relasjon til Dublin .....	62
Kap. 6: Diskusjon - tradisjon <i>versus</i> innovasjon.....	65
6.1 Gikk kunnskapen om tilskjæring av norrøne motiver tapt? .....	67
6.2 Kan det sosiale miljøet satt en standard for motivbruk? .....	70
6.3 Statisk håndverkspraksis fører til artistisk skifte? .....	71

6.4 Relasjonen mellom motivstykker fra Dublin og sakrale gjenstander .....	73
Kap. 7: Konklusjon – Samhandling og praksis .....	79
Litteraturliste .....	82
Illustrasjonsliste.....	95
ILLUSTRASJONER .....	97



## Kap. 1: Introduksjon

Under utgravningene av vikingtidsbosetningen i Dublin, har en rekke gjenstander og produksjonsavfall tilknyttet arbeid med tre, lær, horn, rav og metall fremkommet. Det arkeologiske materialet gjenspeiler et sammensatt og variert håndverksmiljø, hvor forskjellige håndverksspesialiseringer er godt representert. Undersøkelser har vist at Dublin var et urbant senter i vikingtid, med en forankring i en industriell håndverksvirksomhet. På bakgrunn av gode bevaringsforhold i jordsmonnet, har utgravningene resultert i en rekke funn av godt bevart organisk materiale, som tre, ubrent bein, tekstil og lær. Iblant dette opptrer en helt særegen gjenstandsgruppe kalt motivstykker<sup>1</sup>. Forskningen har tildelt Dublin ulike tidsfaser, på bakgrunn av bosetningens utvikling og vekst. Den innledende etableringsfasen legges til tidlig vikingtid (841-902), etableringsfase to er lagt til senere vikingtid (917-980) og perioden som påløper fra sen vikingtid til den anglonormanniske invasjon, betegnes som den hiberno-norrøne perioden (980-1170).

Mellom 1961 og 1963 startet de innledende utgravningene av Dublin. Området hvor High Street, Nichols Street og Back Lane møtes, var et av de første områdene som ble undersøkt. Utgravningene resulterte i det første funnet av et motivstykke i Dublin. Dette motivstykket inneholdt tilskjæringer av en kringeløkke i Borrestil og ble funnet i kontekst med en spenne dekorert i Borre/Jellingestil (Ó Ríordáin 1971: 73). Det ble foretatt videre utgravninger i 1967, som resulterte i funn av en større mengde motivstykker, med spesiell konsentrasjon i High Street (Ó Ríordáin 1971: 76). Sammenlagt resulterte utgravningene i perioden fra 1961 til 1967, til funn av over 50 motivstykker med en dateringsramme mellom 900-1100 e.Kr. Dette representerte da den høyeste konsentrerte mengden funnet i Irland (Ó Ríordáin 1976: 136). Videre utgravninger i Dublin har ført til en firedobling av dette antallet.

Kort presentert er motivstykker små fragmenter av stein, bein, tre eller lær, som inneholder tilskjæringer av forskjellig art. Gjenstandsgruppen har hatt en lang brukstid innen de insulære områdene, hvor det tidligste eksemplaret er fra Cloghastuckan sandhills, Co. Donegal i Irland og har blitt datert til 400/500 e.Kr. (O'Meadhra 1987b: 159, Henry 1965: 95).

---

<sup>1</sup> Min egen oversettelse av O'Meadhras betegnelse "motif-pieces" (1979).

Gjenstandsgruppen inntreffer i store mengder i Dublin, hvor det til sammen har blitt funnet i overkant av 250<sup>2</sup> stykker. Av disse er kun 42 stykker blitt publisert i en katalogutgivelse (O'Meadhra 1979). Flere av motivstykkene fra Dublin deler store likhetstrekk med noen av de mer praktfulle irske sakrale gjenstandene produsert i deres samtid (Ó Ríordáin 1976: 136).

Motivstykker har blitt funnet på en rekke tidlige irske bosetninger og opptrer oftest innenfor en håndverkskontekst, hvor produksjonsavfall tilknyttet metallarbeid, bein og treskjæring er representert. Som en gjenstandsgruppe utviser tilskjæringene en stor kvalitetsmessig variasjon, hvor ulike motiver og ornamentikk har blitt tilskåret i forskjellige stadier av kyndighet og kunnen. Mange av tilskjæringene er også ufullstendige og enkelte består kun av lette markeringer i overflaten av gjenstanden. Flere av motivene gjenspeiler imidlertid også en høy håndverksmessig kvalitet og gjengivelse av komplekse sammensatte motiver.

Tilskjæringene er alltid i positiv relieff eller lineære i nivå med stykkets overflate (O'Meadhra 1987a: 11). Som en hovedregel, kan ingen av motivene på motivstykkene knyttes direkte opp til ornamentikken eller dekoren på andre gjenstander innenfor samme funnkontekst (Lynn 1985, Hencken 1950, Comber 1997, Johnson 1999), foruten noen få og usikre unntak<sup>3</sup> (O'Meadhra 1987a: 64-70). Dette har ført til at det har vært problematisk å identifisere hvilket produksjonsledd motivstykker tilhører, i tillegg til hvilken håndverksprosess de gjenspeiler.

## 1.1 Problemstilling – formulering og avgrensing

Motivstykker er et produkt av en håndverksvirksomhet. Dette foreligger det liten tvil om. Hvilket produksjonsledd de tilhører, er mer uklart, noe som har ført til at deres funksjon også er uklar. Samtidig inntreffer denne gjenstandsgruppen i store mengder i Dublin, hvor norrøne og irske tradisjoner møttes. Denne undersøkelsen vil derfor undersøke hvordan dette møtet kommer til uttrykk gjennom motivstykkene, ved følgende problemformuleringer:

---

<sup>2</sup> Emailkorrespondanse med Dr. Ruth Johnson (2011). Hun har rettighetene til materialet gjennom en publikasjonskontrakt med NMI. Hun forbereder en utgivelse over det nye tilvekten av motivstykker fra Dublin, som skal stå klart i 2015, med tittelen "Motif-pieces from Dublin." National Museum of Ireland, Medieval Excavations 1962-1981, Series B.

<sup>3</sup> O'Meadhra diskuterer her paralleller mellom et dekorstykke i bein, en beltespenne og en ringspenne; alle funnet på Lagore Crannóg. Det er for få indisier på at ringspennen eller beltespennen kan sies å ha blitt produsert på her, i tillegg til at den gjeldende ringspennen er et løsfunn med usikker proveniens. Visse likhetstrekk mellom ornamentikken på motivstykket og gjenstandene foreligger, men er begrenset til skjæringsteknikk eller motivtema. De er ikke like, verken i komposisjon eller formgivning innad motivet (se O'Meadhra 1987a: 68-69).

På hvilken måte kan motivstykker sees som et uttrykk for en samhandling mellom norrøne og irske håndverkere i Dublin? I så fall, i hvilken grad er dette forholdet integrert i ornamentikkens utførelse og motivstykkenes funksjon?

Det er fortrinnsvis i Dublin at motivstykker opptrer i større mengder, i kontrast til tradisjonelle irske bosetninger, der de opptrer i små mengder. Dette antyder at det foregår noe særegent i Dublin i perioden mellom 900-1200 e.Kr., da et antall opp mot 250 motivstykker argumenterer for dette. For å kunne besvare hovedproblemstilling, vil også følgende problemformuleringer berøres:

Er mengdeforholdet i Dublin, i kontrast til tradisjonelle irske lokaliteter, en indikasjon på brudd eller kontinuitet i norrøn eller irsk håndverkspraksis? Og i hvilken grad kan motivstykker være en refleksjon av håndverkerens sosiale og identitetsbærende handlingsfelt?

For å kunne tilnærme seg disse problemstillingene, vil en del av undersøkelsen omhandle og se nærmere på materialgruppens opptreden i tid og rom. Dette vil danne et utgangspunkt for å undersøke om det høye antallet av motivstykker i Dublin, til forskjell fra andre steder i Irland, er et resultat av en endring i praksis eller miljø. Tre andre lokaliteter har derfor blitt valgt ut for en komparativ kontekstuell analyse. Disse er valgt med bakgrunn i tidsmessige forhold og forekomst av motivstykker, hvor det er funnet lite betydelig spor av norrøn innflytelse. De blir regnet som tradisjonelle irske bosetninger og vil derfor fungere som en kontrast til Dublin.

Tilnærmingene i denne undersøkelsen vil deretter danne et grunnlag for en diskusjon om hvilken håndverkspraksis motivstykker kan tilknyttes og på hvilken måte man best kan tilnærme seg et slikt særegent materiale. Motivstykker kan ikke behandles som ferdige gjenstander på et likt nivå med andre gjenstander, da de bedre kan beskrives som en form for produksjonsavfall. Men de kan heller ikke behandles på lik linje som annet produksjonsavfall, som støpeformer eller matriser. Funksjonen av et motivstykke er ikke definert av dets form eller råmaterial, men nærmere av hvilke motiver og ornamentikk som er avbildet. De kan istedenfor anses som materielle levninger etter et uvisst handlingsfelt, der rammene for hva de har blitt anvendt til, ikke alltid er like klare og lett å identifisere.

De teoretiske perspektivene danner en viktig ramme for håndteringen av problemformuleringen, da en vesentlig del av undersøkelsen er å se hvordan håndverk fungerer som en handling. Dette danner et utgangspunkt for å undersøke hvordan kunst utspiller en aktiv rolle i et kommunikasjonsforhold mellom håndverker og miljø, og er slik

forbundet med håndverkerens *artistiske potensial* og *idealistiske handlingsfelt*. På grunn av motivstykkenes særegenhet, kan de gi innblikk i samfunnets sosiale former og på hvilken måte håndverkeren og kunstneren valgte å kommunisere dette gjennom et medium. Fremfor alt kan motivstykker fortelle noe om *kunstens sosiale rolle* og hvordan denne ble tilpasset og organisert.

## 1.2 Historisk og politisk kontekst – etablering av Dublin

Den Anglosaksiske Krøniken er den tidligste skriftlige referansen til vikingenes tilstedeværelse i insulære områder i 787 e.Kr. og er den første i rekken av flere skriftlige henvisninger til vikingenes aktiviteter i området rundt Irskesjøen. Irland hadde vært kristnet i over 300 år før vikingene ankom og en stor del av den irske håndverksvirksomheten fant sted i klostre, der skriftlære, håndverk og artistisk utvikling var en del av dagliglivet til munkene. Irland var inndelt i flere territoriale og rivaliserende politiske enheter, hvor klostrene var underlagt hver deres politiske enhet. En tidlig irsk lovtekst lyder slik: ”that is no *tuath*<sup>4</sup> which has no clerical scholar, no church, no poet, no king to extend contracts and treaties to [other] *tuathas*.” (Ó Cróinín 1995: 111). Lovteksten gir et inntrykk av den politiske organiseringen av de territoriale enhetene.

Skriftlige kilder forteller om flere politiske sammenstøt, så vel som ekteskap, allianser og sosial samhandling mellom vikinger og irer (Mhaonaigh 1998). Vikingenes aktiviteter førte frem til en bosetning av en mer permanent karakter, i form av etableringen av en *longphort*<sup>5</sup> i Dublin i 841 e. Kr. (Simpson 2010a: 418). Kort tid etter dette, opprettet vikingene mindre bosetninger i Wicklow [ON: *Vikingaló*], Cork, Limerick [ON: *Hlymrekr*], Waterford [ON: *Vethraffjörthr*] og Wexford [ON: *Veigsfjörthr*] (Ó Cróinín 1995: 245). I disse utviser byplan, hus og tilhørende gjenstandsmateriale store likhetstrekk med Dublin, noe som kan antyde at de mindre koloniene ble etablert i forlengelse av Dublin (Hurley 2010: 156-160). Ut av de mindre bosetningene er det kun i Waterford at det har blitt funnet motivstykker (O’Meadhra 1997: 699).

Den irske kilden *Annals of Ulster* forteller at den norrøne bosetningen ble bortvist fra Dublin i 902 e.Kr. av de irske høykongene av Brega, men returnerte og tok Dublin tilbake i 917 e.Kr., under lederskap av Sitriuc, sønn av Ívarr (Griffiths 2010: 41). Dublin har derfor vært ansett

---

<sup>4</sup> Mindre høvdingdømmer med regjerende makt over et område.

<sup>5</sup> Begrepet de skriftlige kildene bruker som benevnelse for tidlig norrøn bosetning. Det er blitt antatt at det betegner en slags befestet ”skipshavn” (Downham 2010: 97).

for å ha to etableringsfaser (Ó Cróinin 1995: 254-257). Men nye arkeologiske undersøkelser i området rundt Temple Bar West distriktet i Dublin, har påvist både kontinuitet og vekst i bosetning fra 900-tallet og utover, noe som utfordrer de skriftlige levningenes kildeverdi (Simpson 2010b: 52).

Foruten de største forskningsutgravningene fra 1961-1983, har det blitt utført en rekke mindre utgravninger i Dublin i etterkant av disse. Undersøkelser av byplan og topografisk utvikling har vært prioritert, og det har blitt gjort forsøk på å identifisere arkeologiske spor etter vikingenes *longphort* (Simpson 2000, 2005, 2010b). Det har vært diskutert om det ikke allerede var etablert en tidlig irsk monastisk bosetning i Dublin, kalt *Áth Cliath*, før vikingene bosatte seg (Ó Cróinin 1995: 257). De seneste utgravningene har funnet arkeologiske spor etter dette (Simpson 2010b: 50-51). Videre antyder bosetningsspor og funn av graver, at det forelå samtidig aktivitet og samhandling mellom denne klosterbosetningen og vikingene. Dette har ført til en antagelse om at det var i nærheten av dette klosteret, vikingene anla den innledende bosetningen (Simpson 2010b: 57-59). Det har også blitt påvist en annen tidlig monastisk bosetning i Bride Street, som har blitt datert til 600-800 e. Kr. (McMahon 2002: 77). Det ble avdekket spor etter en liten kirkegård her, som lå i tilknytning til et mulig klosterbygg. Dateringene av gravene plasserer kirkegården i bruk fra 700 til slutten av 900-tallet (McMahon 2002: 69).

Det har videre blitt argumentert for at det skjer en vekst i etableringen av flere klostre i utkanten av Dublin på 1000-tallet (Ó Carragáin 2010: 260). Kirken i Canterbury omtalte Dublin som "*metropolis Hiberniae*" i 1074 e.Kr., en betegnelse som har blitt tolket å bety "*metropolitan church of Ireland*" (Ó Carragáin 2010: 263). Dette kan indikere at Dublin tidlig kan ha hatt en mer monastisk tilstedeværelse, og det er trolig at vikingene selv spilte en rolle i utviklingen av dette. I 980 e. Kr. ble den daværende norrøne kongen av Dublin, Amlaíb Cuarán (Óláfr Kvaran), gravlagt ved klosteret på Iona, noe som gir en indikasjon på hans status og forhold til religion (Abrams 2010: 2). Det finnes flere indikasjoner på at det tidlig skjer en endring i sosiale forhold mellom irer og vikinger. I de tidligste skriftlige referansene om vikinger i irske kilder, blir vikingene omtalt som *geinte*, et begrep som betyr "hedninger". I kildene skrevet etter 940 e.Kr., endrer dette seg og vikingene omtales istedenfor som *gaill*, som betyr "fremmede". Lesley Abrams mener dette antyder en endring i irenes syn på vikinger. Begrepet *geinte* identifiserer vikingene innenfor en religiøs ramme, mens begrepet *gaill* plasserer vikingene innenfor en mer politisk kontekst (Abrams 2010: 3). Etter hvert som vikingene ble mer integrert, ble de dermed definert av irene på et annet sett. Lesley Abrams

trekker frem hvordan Howard Clarke har argumentert for at en større del av Dublins befolkningen besto av norrøne og irer som levde i sameksistens. En vesentlig del av denne sameksistensen var bygd opp av en kombinasjon med ”Christianity with elements of pagan belief if not in overt practice” (Abrams 2010: 5).

### 1.3 Innovasjon og markører

Det høye antallet motivstykker i Dublin oppstår i en tidsperiode hvor tilgangen til sølv i Irland øker, noe muliggjort gjennom de norrønetablerte bosetningene. Det skjer også en markant økning i produksjonen av sekulære smykketyper (Ó Floinn 1989: 72). Nye spennetyper oppsto, blant dem drageformede spenner<sup>6</sup> og nagledekorerte spenner<sup>7</sup>. Slike spenner har blitt ansett for å ha oppstått innen et hiberno-norrøn miljø (Whitfield 2005: 71, Michelli 1987: 182). Maurice Hurley anser drageformede spenner som forbundet med et hiberno-norrønt miljø, da han hevder at ”a single item from Waterford, however, personifies the Hiberno-Norse style, a silver kite-brooch with gold filigree ornament” (Hurley 2010: 162). Det har blitt funnet fjorten drageformede spenner i Irland, både hele og fragmenter av slike. De forekommer ikke utenfor Irland (Somerville 1993: 84-99, Whitfield 2005). Av de fjorten er syv funnet direkte tilknyttet norrøne kontekster, med fem i Dublin, en i Waterford og to i Limerick (Whitfield 2005: 66, Somerville 1993: 90-91).

Vikingene tok også opp lokale irske smykkevarianter og videreutviklet det til noe eget. Ringnåler er et eksempel på dette. Over 200 eksemplarer av denne smykketypen har blitt funnet i Dublin, hvor de fleste har blitt datert til en produksjonsperiode mellom 900 og 1000-tallet (Fanning 1994). Peter Harbinson mener at utviklingen av den sekulære smykke tradisjon er et resultat av endringer i klesstil. Han hevder at ”the fashion in clothes must have been changing among the Norse and Irish, and the brooch gradually gave way to the much smaller ring-pin.” (Harbinson 1999: 214). Niamh Whitfield mener derimot at variasjonene i smykke tradisjonen bør sees som indikatorer på endringer i sosial status og identitetsforhold (Whitfield 2005: 64).

Utviklingen av nye identitetsmarkører og hybridvarianter viser til en fremtredende bevissthet om ulike identiteter og kulturelle forskjeller i Irland i vikingtiden. Samtidig illustrerer det en tilvekst av nye identitetsformer. Spesielt den drageformede spennen er et vesentlig uttrykk for

---

<sup>6</sup> Oversatt fra den engelske betegnelsen ”kite-brooch”.

<sup>7</sup> Oversatt av Zanette Glørstad (2010: 34), fra den engelske betegnelsen ”bossed pennanular brooches”.

at det oppstår nye identiteter. Det kan være mulig at denne spennetypen, som ikke har direkte paralleller i norrøn eller irsk smykketradisjon, kan sees som nye sosiale markører, som nettopp var ment for å fungere innen dette hybridmiljøet.

Det er i sentrum av dette politiske bakgrunnsteppet, i utviklingen av nye sosiale markører og en innovativ formgivning av ny praksis, motivstykker bearbeides og tilvirkes av håndverkere i Dublin. I tillegg foregår det i en tidsperiode hvor både nærhet og avstand i etniske og sosiale forhold utfordrer og påvirker en verdensoppfatning, gjennom en kontinuerlig samhandling med omgivelsene.

#### **1.4 Forskningshistorie og ståsted**

Den første og eneste dokumentasjonen av motivstykker foreligger i en katalogform med tittelen *Early Christian, Viking and Romanesque Art: Motif-pieces from Ireland*. Katalogen er et resultat av Uaininn O'Meadhras Ph.D. avhandling og ble publisert i 1979. I denne katalogen tar hun for seg i overkant av 160 motivstykker, fordelt på 29 lokaliteter i Irland (O'Meadhra 1987a: 13, 1979: 7). Hun fulgte opp med et tilleggsbind i 1987, med tittelen *Early Christian, Viking and Romanesque Art: Motif-pieces from Ireland. 2. A discussion*. I dette bindet presenterte hun ulike tolkninger av materialets funksjon og egenskaper ved å utprøve det mot ulike hypoteser (O'Meadhra 1987a: 80-169). I bind II antydte hun at det totalt var funnet inntil 185 motivstykker i Dublin alene, men av praktiske årsaker satt hun en grense i 1973 for hvilke motivstykker fra Dublin som skulle tas med i katalogen (O'Meadhra 1987a: 43). Videre skriver hun i bind II at en vesentlig del av tilveksten av motivstykker ble funnet i Christ Church Place, hvilket er den minst representerte lokaliteten i katalogen. Per i dag utgjør hennes undersøkelser det eneste sammenfattede arbeidet som foreligger om gjenstandsgruppen. I katalogen definerer hun motivstykker som følgende:

small portable odd-pieces or scraps of material (usually bone or stone, sometimes wood or even leather) with carved or incised, positive patterns discretely and sporadically positioned over their surfaces (O'Meadhra 1979: 8).

I bind II har hun utvidet gjenstandsdefinisjonen til å inkludere "waste fragment of a disused artifact" (O'Meadhra 1987a: 11). Betegnelsen "motif-piece" ble opprettet av O'Meadhra selv, for og lettere kunne skille gjenstandsgruppen fra "coin-stamp trial pieces, preliminary trial sketches underlying finished decoration and unfinished artifacts" (O'Meadhra 1987a: 11). Men det er merkbart at en klar definisjon av hva som kan klassifiseres som et motivstykke,

ikke foreligger. Dette er noe som blir synliggjort av O'Meadhra selv, da hun beskriver den slik: "10-cm-long wooden strip... which I consider to be a motif-piece or an unfinished model with some detail cut off" (O'Meadhra 1987b: 164). Gjenstanden hun henviser til er en pinne av tre, hvor den ene enden har blitt tilskåret og omarbeidet til et tredimensjonalt dyrehode. Hun hevder videre at dyrehodet har konnotasjoner til Urnesstilen (O'Meadhra 1987b: 164). James T. Lang har imidlertid katalogisert denne trepinne som en del av en gjenstandgruppe som innbefatter treskjæringsarbeidet fra Dublin. Han beskriver gjenstanden med følgende formulering "a wooden strip..[that] expands into a zoomorphic terminal" (Lang 1988: 67).

Dette er et forhold som også kommer frem av Martin Comey (2010) arbeid, da han beskriver et trefragment fra en stavbygd bøtte som "reused as a trialpiece" (Comey 2010: 50).

Trefragmentet det henvises til inneholder to mindre tilskjæringer av et flettebåndsmotiv. På bakgrunn av en tilfeldig plassering av motivene på trefragmentet, har det blitt ansett for å ha vært en sekundær aktivitet og ikke som en opprinnelig dekor. Det har derfor blitt betegnet som et motivstykke. Orna Somerville (1993) trekker frem en støpeform av stein, hvor hun hevder at den også kan ha fungert som et motivstykke. Den ene siden av støpeformen inneholder en matrise for støping av en drageformet spenne og den andre siden en matrise for støping av en metallbarre eller et vektlodd. Ved siden av de negative avtrykkene har det blitt tilskåret flere sirkler utformet med et passerverktøy. Det er på bakgrunn av dette, at hun anser at støpeformen også kan ha blitt anvendt som et motivstykke (Somerville 1993: 99, 94: pl. 7).

Siden det første motivstykket dukket opp i det arkeologiske gjenstandsmateriale i Irland (1830)<sup>8</sup>, har det vært mye omdiskutert hvilken funksjon motivstykker kan ha hatt. En rekke tolkninger har vært fremsatt (O'Meadhra 1987a: 178-186). Patriser og matriser for pressblikk, kopistykke for ornamentikk, prøvestykker for øvelse av graving, patriser for taptvoks støpning, amuletter, lærlingers øvelsesstykker i håndverksskoler og *modelli*, er noen av tolkningene som har blitt fremsatt av ulike forskere (O'Meadhra 1987a: 11). Arthur MacGregor mener at motivstykker bør anses som et biprodukt av metallindustrien og skal ikke forveksles med industriell aktivitet tilknyttet bein eller hornarbeid (MacGregor 1991: 370). Paul Craddock mener at motivstykker kan være modermodeller for anvendelse av pressblikk teknikk (Craddock 1989: 170). Maurice Hurley anser motivstykker som

---

<sup>8</sup> Den første dokumentasjon av funn av et motivstykke ble registrert av Lewis i "A Topographical Dictionary of Ireland", publisert i 1837. Her henviser han til et beinstykke som er "curiously inscribed" (O'Meadhra 1987a: 178, 195). Dette stykket er blitt identifisert av O'Meadhra som Cat. 132 fra Lucan Ringfort (O'Meadhra 1979: 25).



gullsmedens skisseringer og forsøksstykker til bruk for gullsmedkunst (Hurley 2010: 162). Uta Roth anser de som modeller til bruk for dekortrykk i støpeformer (Roth 2002: 237). De fleste av tolkningene har dermed vært vendt mot at motivstykker kan knyttes opp til metallvirket. O'Meachra selv mener at denne gjenstandsgruppen har hatt en rekke ulike funksjoner (O'Meachra 1979: 8, 13). Men hvordan motivstykker oppstår som fenomen innen fortidens håndverkpraksis, er blitt lite forstått og noe best formulert av Kevin Leahy. Om gjenstandsgruppen skriver han:

These are bones which have had one or more designs cut on them. Motif pieces are well known but poorly understood phenomenon – it appears that they were being used by craftsmen to work out a design. Some, however, are so well finished that it has been suggested that they were used as dies for making *Pressblech* foils (Leahy 2003: 58).

De øvrige forholdene viser klart at det foreligger en viss uenighet og mangel på fastsatte kriterier for hva denne gjenstandstypen egentlig er. I omtalen av gjenstandsgruppen brukes også betegnelsen "trialpiece"<sup>9</sup> og O'Meachras begrep "motifpiece" om hverandre uten at det foreligger en formell og samstemt distinksjon mellom begrepene. "Trialpiece" er et begrep som betegner praksis og innøvning, mens "motifpiece" betegner en tilskjæring av definerte motiv. O'Meachra begrunner opprettelsen av hennes nye betegnelse slik: "This term 'motif-piece' isolates the two basic aspects of these objects which unites them as a group: the pattern (s), which are representations of motif (s), and the piece" (O'Meachra 1979: 8). I hennes tilnærming behandles motivstykker dermed separert fra dens funksjonelle egenskaper. Hun benytter seg av begrepet "motifpiece" som en fellesbetegnelse for gjenstandsgruppen, mens "trial", "pattern", "sketches", "modello" og "dies" er heller egenskaper motivstykker kan innta (O'Meachra 1979:8).

Flere forskere har ment å ha funnet indirekte forbindelser mellom motivstykkene fra Dublin og ornamentikken på sakrale gjenstander. Dette inkluderer relikvieskrin, bispestaver og manuskripter, hvor alle anses for å være av irsk håndverksproduksjon (Ó Ríordáin 1981: 46, Ó Floinn 1983: 58-69, Macdermott 1955, 1957, Harbinson 1999: 261-264). Men det har vært vanskelig å vise til en direkte forbindelse, i den forstand at det er samme motiv med samme formgivning og utførelse som gjengis på begge steder. Det dreier seg mer om at enkelte

---

<sup>9</sup> En annen betegnelse for samme gjenstandsgruppe.

motivstykker inneholder motiver med enkelte likhetstrekk i komposisjon, teknikk eller ikonografi.

Signe Horn Fuglesang har benyttet seg av motivstykket Cat. 32, for å belyse hvordan Ringerikestilen inntar en annerledes uttrykksform i insulære områder (Fuglesang 1980: 46, 51, 53). Breandán Ó Ríordáin har benyttet seg av det samme motivstykket for å knytte relikvieskrinet som huser gospelteksten ”Cathach of Colum Cille”<sup>10</sup> til irsk proveniens. På bakgrunn av likhetstrekkene mellom motivet på motivstykket og sidepanelene av relikvieskrinet, hentyder han at Dublin kan ha vært skrinets mulige produksjonssted (Ó Ríordáin 1971: 75-76). Denne påstanden har skapt debatt hos andre forskere (Ó Flóinn 1987, 1997: 268-269). Dáibhí Ó Cróinin hevder at Ringerikestilens opptreden på motivstykker i Dublin, kan indikere at de irske gjenstandene som er utsmykket med samme stilart, ble produsert i Dublin. Han hevder videre at relikvieskrinet ”Cathach” ble produsert av en irsk-norrøn håndverker ved klosteret i Kells mellom 1072-1098 e. Kr. (Ó Cróinin 1995: 264). Flere har ansett motivstykkenes rike kildeverdi for forståelsen av motivbruk og motivutvikling der gjenstandsgruppen opptrer (O’Meadhra 1979, 1987a, 1987b, Griffiths 2010: 127, 150, Harbinson 1999: 261). Motivstykker har også blitt anvendt som kilder til relativ datering av enkelte metallgjenstander i mangel på arkeologisk funnkontekst (Johnson 2000, 1998).

Det er med bakgrunn i disse forholdene, i tillegg til veksten i funn av motivstykker i Dublin, at en ny tilnærming til forholdet mellom irske og norrøne håndverksvirker kan undersøkes. Det er merkbart at flere av de samtidige sakrale gjenstandene som produseres i Irland, har likhetstrekk til motivstykkene i Dublin, selv om det gjelder indirekte forbindelser. Det har heller ikke blitt gjort noen forsøk på å problematisere hvorfor denne gjenstandsgruppen opptrer i et så høyt antall i Dublin, i kontrast til andre irske lokaliteter. Samtidig er det også redegjort lite for likheter eller forskjeller i materialgruppens opptreden i tid og rom. Gjenstandsgruppen har heller ikke blitt berørt på noen måte med teoretiske perspektiver og hvordan motivstykker er et resultat av virksomme mennesker i en samhandling med materialitet. Med en gjenstandsgruppe som spenner over bruksperiode opp mot 700 år, er motivstykker et fenomen som bør konkretiseres og klargjøres i et forhold til prosesser, utvikling og endring.

---

<sup>10</sup> Heretter kalt ”Cathach”.

De forskningshistoriske forholdene viser også til at det har vært en mangel på typologiske kriterier for gjenstandsgruppen, noe som har ført til forvirring og uenighet om hva som kan klassifiseres som et motivstykke. I tillegg er O'Meadhras materialpublikasjon, i stor grad et produkt av sin samtid, med en materialistisk og omstendelig beskrivelse av hver enkel detalj på de enkelte motivstykkene. Egil Bakka har trukket frem dette materialet i en anmeldelse av O'Meadhras katalog og hvor viktig det er å belyse motivstykkenes særegenhet (Bakka 1982). I anmeldelsen stilte han seg kritisk til hennes begrunnelse for å etablere gjenstandsbetegnelsen "motif-piece" fremfor "trial-piece", da han mente "pattern-piece" ville vært en mer gyldig betegnelse for gjenstandsgruppen. I tillegg hevdet Bakka at O'Meadhras tilnærming ikke berører materialet fra et kunsthistorisk eller kulturelt perspektiv, noe han mener er en vesentlig og viktig tilnærming til gjenstandsgruppens særegne kvaliteter. Dette forholdet er særlig fremtredende i bind II, hvor hun i stor grad unngår å plassere gjenstandsgruppen innenfor slike perspektiv. Hun forklarer hvorfor med følgende formulering:

Where motif-pieces are by amateurs they cannot indicate workshops or schools, nor can they be used for classifying art styles since they thus lack professional traditionalistic adherence to stylistic norms (O'Meadhra 1987a: 92).

The terms 'amateur' and 'professional' are deliberately used here to distinguish between those who might be artistically gifted but have not established themselves as artisans nor gain any of their livelihood this way, and those who do (O'Meadhra 1987a: 90).

Disse to påstandene vil bli berørt gjennom den metodiske tilnærmingen til gjenstandsgruppen. Det vil også illustreres i hvilken grad man kan bruke kvalitetsaspekter i en tilnærming til håndverksavfall, i tillegg til hvordan *kvalitet* ikke alltid er indikativ på en håndverkers kyndighet eller *artistiske potensial*.

## 1.5 Avhandlingens oppbygning og struktur

I kapittel 2, som er en presentasjon av primærmaterialet, har jeg valgt å presentere materialgruppen fra ulike hold. Kapittelet inneholder en oversikt over alle motivstykker funnet i Irland, og er hentet fra O'Meadhras katalog (1979). Motivstykker funnet i Dublin vil deretter bli trukket ut av oversikten og utdypet i en mer detaljert presentasjon av materialgruppens opptreden her. Enkelte motivstykker vil bli berørt direkte, der funnkontekst

har blitt publisert. Deretter vil de bli berørt indirekte, for å bringe materialgruppen inn i en bredere og overliggende presentasjon av bosetningens strukturelle trekk i Dublin. Dette vil igjen sees i forhold til noen utgravninger av nyere tids art, som har funnet sted etter katalogens publisasjon, hvor det også har blitt funnet motivstykker. Dette gjøres på bakgrunn av at en del av problemstillingen handler om å se på motivstykkene fra forskjellige synsvinkler, for å undersøke aspekter som funksjon, virksomhet, kontinuitet og brudd, ved motivstykkenes opptreden i tid og rom. På en slik måte, kan et spørsmål om samhandling lettere berøres og besvares.

I det teoretiske rammeverket, kapittel 3, vil ulike teorier som omhandler det å se kunst og håndverk som handling, bli presentert og utdypet. Dette gjøres fordi en vesentlig del av problemformuleringen berører motivstykkene på forskjellige nivåer. Det er dermed viktig at de teoretiske redskapene presiseres med et overordnet og samlet perspektiv. En sentral del av det teoretiske perspektivet ved motivstykker er å vise til på hvilken måte motivstykker er et resultat av en handling og et produkt av en samhandling. Videre også hvordan det er et håndverk som opptrer i brytningen mellom tradisjon og innovasjon.

Metoden som vil bli anvendt i analysen av motivstykkene, tar utgangspunkt i likhetstrekk og forskjeller mellom norrøn og irsk ornamentikk, og vil ha hovedfokus på dyrefiguren og hvordan denne opptrer i tid og rom. Dette vil bli tatt opp i kapittel 4. Metoden fungerer som et utgangspunkt for å tilnærme seg hvilke typer ornamentikk som er tilskåret, samt med hvilken formgivning disse opptrer ved på motivstykkene. Ved å benytte enkelte kvalitetsaspekter (4.2), vil det være mulig å tilnærme seg de kvalitetsmessige variasjonene av ornamentikken. Sammenkoblet vil kunst og kvalitet slik danne et grunnlag for å etablere analyseredskaper (4.3).

I analysen, kapittel 5, vil motivstykkene fra Dublin bli satt inn i aktivitetsgrupper. Disse aktivitetsgruppene er gjort mulig ved en metodisk tilnærming til motivstykkenes kunst og kvalitet. En fullstendig analyse av alle motivene og deres ornamentikk er utenfor denne undersøkelsens ramme. Aktivitetsgruppene er opprettet for å vise hvordan forskjellige motivstykker deler bestemte likhetstrekk. Å håndtere motivstykker med et slikt overblikk vil gjøre en analyse mer oversiktlig, i tillegg til at det skaper en mer konkret og presis forståelse av motivstykker som et fenomen. Hovedanalysen vil deretter bli utprøvd med en komparativ analyse av de tre utvalgte lokaliteter, som er ansett for å være tradisjonelt irske.

Diskusjonen, kapittel 6, vil deretter omhandle hvordan motivstykker kan anses som handlinger etter en intensjonell og aktiv virksomhet. Det vil bli undersøkt på hvilken måte motivstykker deler likhetstrekk med sakrale gjenstander som bispestaver og relikvieskrin. Dette gjøres for å vise til hvilke håndverkstradisjoner motivstykker kan reflektere og i hvilken grad dette uttrykkes gjennom gjenstandsgruppens opptreden i Dublin. Resultatene fra diskusjonen vil bli oppsummert i kapittel 7, og satt inn i en besvarelse av problemstillingen.

I vedlegg til denne undersøkelsen, er det inkludert bilder og illustrasjoner av utvalgte motivstykker og andre gjenstander som berøres i teksten. Bilder og kart som er inkludert i teksten, vil bli henvist til som (fig.), med en kildehenvisning direkte under figur. Illustrasjoner i vedlegg vil bli henvist til som (ill.), med kildehenvisning i en illustrasjonsliste som følger etter referanselisten. Jeg har gjort dette for å skille bilder i tekst fra bilder i vedlegg til denne undersøkelsen. Da jeg ikke har hatt mulighet til å legge ved bilder av alle motivstykkene som blir behandlet i denne undersøkelsen, vil katalogen til O'Meadhra bli anvendt og henvist til, der illustrasjoner ikke er vedlagt.



## Kap. 2: Motivstykker – presentasjon av gjenstandsgruppen og kontekst

Empirien vil bli behandlet på ulike nivåer. Primærmaterialet består av 42 motivstykker fra Dublin, som er publisert i O'Meadhras katalog. Alle funnsteder med motivstykker i Irland, er presentert i en egen oversiktstabell og er en oversikt over stedene behandlet av O'Meadhra. Som en del av empirien, vil det også bli tatt med andre lokaliteter med funn av motivstykker, som har fremkommet etter katalogens publisering. Dette er for å problematisere ytterligere funnkonteksten og mengdeforholdet i Dublin, også i kontrast til nye utgravninger som har påvist funn av motivstykker. Disse er derfor behandlet i et eget avsnitt (2.3) i gjeldende kapittel. Det er med bakgrunn i tilveksten av motivstykker i Dublin, som gjør det mulig å angripe problemstillingen på ulike nivåer og med forskjellige perspektiver. Videre er det også den skjeve fordelingen av motivstykker i Irland, som medfører at Dublin kan berøres i forhold til problemstillingen, i tillegg til at Dublin står i en særstilling med hensyn til gjenstandsgruppens opptreden.

Motivstykker er ikke alene begrenset til Irland og opptrer i noe grad i andre deler av insulære områder. Utgravninger i Coppergate, York, påviste funn av tre motivstykker (MacGregor, Mainman & Rogers 1999: 1961-1963). Det har også blitt funnet noen få i utgravninger i London og i Skottland (MacGregor 1991: 370, fig. 187a, Nenck et al. 1992: 229, Craddock 1989: 177). Men de er ikke et kjent fenomen innenfor sentraleuropeiske kontekster og forekommer heller ikke i Skandinavia<sup>11</sup> før ut i middelalderen, hvor de da, ifølge O'Meadhra, er langt enklere i utførelsen og motivrepertoar (O'Meadhra 1987a: 78-79). Gjenstandsgruppen opptrer ikke blant andre vikingtidsbosetninger som Ribe, Hedeby, Birka eller Kaupang, hvor alle er kontekster som kan sammenlignes i ulik grad med Dublin (O'Meadhra 1987a: 79). Disse forholdene bekrefter at motivstykker er et insulært fenomen, så vel som et irsk materiale. De er tilknyttet en håndverkstradisjon som tas opp i mindre grad på De Britiske Øyene og først senere og i liten grad i Skandinavia. Der de forekommer utenfor Irland, kan derfor være tegn på kontakt. Dette understreker, at Dublins motivstykkepraksis ikke blir introdusert av norrøne bosettere, men snarere tas opp gjennom den insulære befolkningen.

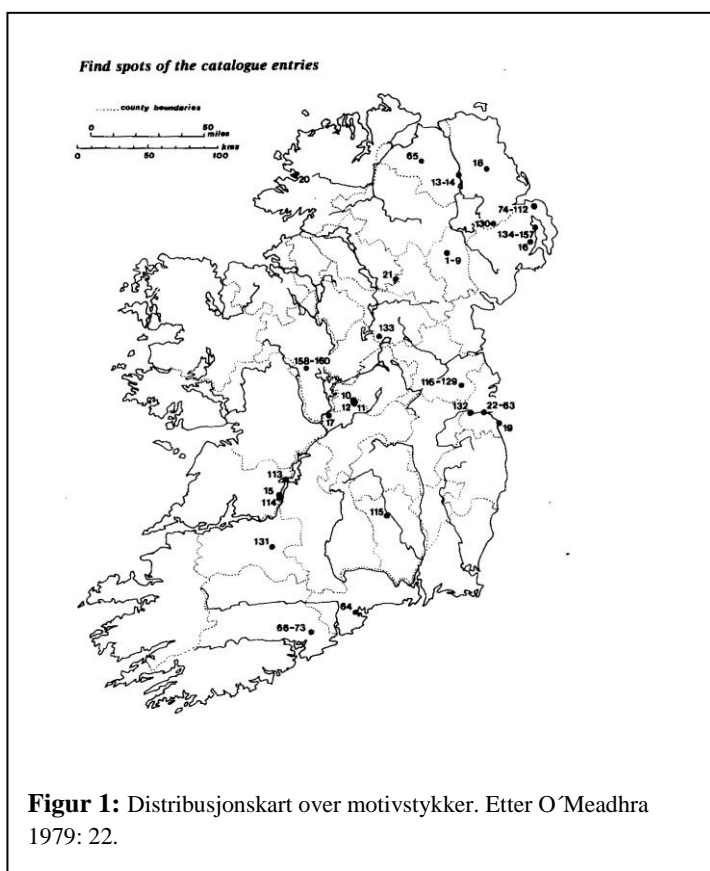
---

<sup>11</sup> O'Meadhra 1987a: 80-81: henviser her til enkeltfunn av syv motivstykker fra syv lokaliteter i Danmark, 20 motivstykker funnet fra ni lokaliteter i Sverige og to motivstykker funnet i Trondheim, Norge.

## 2.1 Motivstykker i Irland

Motivstykker har blitt funnet ved en rekke bosetninger i Irland. De opptrer på monastiske og sekulære bosetninger, som ofte har hatt en lang brukstid. Figur 1 viser den geografiske oversikten over stedene som behandles i Tabell I.

Motivstykker er tilvirket ut i fra forskjellige typer råmaterial og består av stein, dyrebein, skinn og tre. De er derfor ikke begrenset til en bestemt type råemne. Enkelte av stykkene er blitt bearbeidet, enten forut for tilskjæring av motiv eller i etterkant av at tilskjæringen har funnet sted. Spesielt beinstykkene viser tegn til å ha blitt utsatt for sliping og utjevning av overflaten (O'Meadhra 1979: 37-67). Emner for motivstykker av stein er ofte flate og rektangulære bruddstykker av ulike typer bergarter, noe som kan fortelle at enkelte bergarter ble valgt ut i fra deres forskjellige tekniske egenskaper. Det er de tidligste motivstykkene som består oftest av ulike bergarter, til forskjell fra de senere, hvor bein var det foretrukne råmaterialet (O'Meadhra 1979: 28-36, 68-106).





Lokalitet	Katalog nummerering	Material type	Bosetnings type	Antall	Datering
Cathedral Hill Site, Co. Armagh	Cat. 1-9	8 stein, 1 bein og 1 lignitt	Monastisk	9	600/800-tallet
Ballinderry Crannog no. 1, Co. Westmeath	Cat. 10	Tre	Sekulær, crannog	1	900-tallet
Ballinderry Crannog no. 2, Co. Offaly	Cat. 11	Stein	Sekulær, crannog	1	600/800-tallet
Ballinderry vicinity, Co. Offaly/Co. Westmeath	Cat. 12	Tre	Løsfunn uten proveniens	1	Usikkert
River Bann, Ballynease, Co. Londonderry	Cat. 13, 14	Stein	Løsfunn med proveniens	2	Usikkert
Béal Boru Ringfort, Co. Clare	Cat. 15	Stein	Sekulær, festningsverk, ringborg	1	1000-tallet
Clea Lakes Crannog, Co. Down	Cat. 16	Stein	Sekulær, crannog	1	Usikker
Clonmacnoise, "The new cemetery", Co. Offaly	Cat. 17	Bein	Monastisk, mulig tilhørighet til grav	1	
Craigwarren Crannog, Co. Antrim	Cat. 18	Stein	Sekulær, crannog	1	
Dalkey Islands, Site 3, Co. Dublin	Cat. 19	Stein		1	
Cloghastuckan sandhills, Dooley, Co. Donegal	Cat. 20	Horn	Tidlig kristen bosetning	1	400-500 tallet
Drumacrittin Crannog no. 1, Co. Fermanagh	Cat. 21	Stein	Sekulær, crannog	1	
Christ Church Place, Dublin City, Co. Dublin	Cat. 22	Bein	Sekulær, urban, norrøn, løsfunn, men i relasjon til Christ Church Place Site	1	900-1100
Christ Church Place Site, Dublin City, Co. Dublin	Cat. 23-27	Tre, stein og bein	Sekulær, urban, norrønt kulturlag	6	1000-1200
High Street Site, Dublin City, Co. Dublin	Cat. 28-49	Bein	Sekulær, urban, norrønt kulturlag	22	900-1100
St. Michael's Hill, Dublin City, Co. Dublin	Cat. 50, 51		Løsfunn med proveniens	2	900-1100
Thomas Street, Dublin City, Co. Dublin	Cat. 52		Løsfunn med proveniens	1	900-1100
Winetavern Street Site, Dublin City, Co. Dublin	Cat. 53-63		Sekulær, urban, norrøn	11	900-1100
Shandon Quarry, Dungarvan, Co. Waterford	Cat. 64	Bein	Løsfunn uten proveniens	1	
Dungiven Priory, Co. Londonderry	Cat. 65	Stein	Monastisk	1	Usikkert
Garryduff Ringfort no. 1, Garryduff, Co. Cork	Cat. 66-73	Stein	Sekulær, festningsverk, ringborg	8	
Gransha Mound, Gransha, Co. Down	Cat. 74-112	Stein	Sekulær, opphøyet tunanlegg (rath)	39+2	700-800
Inis Cealtra, Co. Clare	Cat. 113	Stein	Monastisk	1+2	600/700
Killaloe, Co. Clare	Cat. 114	Stein	Løsfunn med proveniens	1	Usikkert
Killaree, Co. Kilkenny	Cat. 115	Stein	Løsfunn med proveniens, i mulig tilknytning til gravsted	1	Usikkert
Lagore Crannog, Lagore Big, Co. Meath	Cat. 116-129	5 bein, 7 stein, 1 tre og 1 lignitt	Sekulær, noen løsfunn før utgravning, men ellers i tilknytning til crannog	14*	700-800
Lissue Ringfort, Co. Antrim	Cat. 130	Stein	Sekulær, festningsverk, ringborg	1	Usikkert
Lough Gur, Co. Limerick	Cat. 131	Stein	Løsfunn uten proveniens	1	Usikkert
Lucan Ringfort, Co. Dublin	Cat. 132	Bein	Løsfunn	1	Usikkert
Mullaghoran, Co. Cavan	Cat. 133	Stein	Løsfunn uten proveniens	1	Usikkert
Nendrum Monastery, Mahee Island, Co. Down	Cat. 134-157	Stein, bein	Monastisk	24	Ca. 800/900 tallet
Strokestown Crannogs, Co. Roscommon	Cat. 158-160	Bein	Sekulær, løsfunn, spredt rundt 6 crannogs funnet under drenering av innsjø	3	Ca 600-800

**Tabell I:** Oversikt over distribusjon og lokalitetene etter O'Meadhra 1979: 22-108.

\*Cat. 116-119: ingen funndetaljer foreligger, bortsett fra "bone from Dunshauglin", som er en eldre betegnelse brukt for Lagore (O'Meadhra: 1979: 25, se under "Note"). Lokalitetene for analysen er uthevet.

## **2.2 Motivstykker i Dublin – kontekst, funn og relasjoner**

Nærmest alle motivstykker fra Dublin er tilvirket av dyrebein. Det er blitt funnet kun to motivstykker tilvirket av stein her og disse har blitt katalogisert som Cat. 27 og Cat. 63 (O'Meadhra 1979: 37-67). Dyrebein var klart det foretrukne råmaterialet av håndverkerne som tilvirket motivstykker i Dublin. Det gir et inntrykk av at dette var et intensjonelt valg, kanskje på bakgrunn av materialets tekniske egenskaper. Dyrebein er mykere og lettere å bearbeide enn stein. I tillegg var dyrebein trolig lettere tilgjengelig i større mengder i en bosetning av urban karakter som Dublin.

### **2.2.1 Makrokontekst**

I overkant av 200 hus har blitt avdekket under utgravninger i Dublin. Flesteparten av disse har blitt datert til en periode mellom 900 til 1200 e.Kr. (Wallace 1992: 7-64). Av de 200 bygningene, er 13 funnet i Winetavern Street, 19 i High Street, 26 i Christ Church Place og 127 i Fishamble Street (Wallace 1992: 7). Undersøkelser av form og byggeteknikk har påvist flere generelle trender. I High Street og Winetavern Street var husene relativt små og besto av "workshops" og "dwellings for family units" (Murray 1983: 54). Selve byggeteknikken i Dublin var relativt homogen, hvor alle var av typen flettverksteknikk, noe som indikerer at lokale irske hustyper ble foretrukket (Ó Riordáin 1981: 44, Wallace 1992).

Christ Church Place skiller seg derimot ut fra de øvrige områdene. Området ligger på et høydedrag i landskapet. Det er også et knutepunkt i byplanen, som forbinder lokalitetene High Street, Winetavern Street og Fishamble Street. Utgravningene påviste at husene i Christ Church Place var av en større type og hadde en mer organisert inndeling av rom innad enkelte hus (Murray 1983: 56). Her ble det også funnet det eneste eksemplaret i Dublin av et godt bevart husfundament av typen stavkonstruksjon. Dette er CP 85/1 (Ó Riordáin 1976: 151, Pl. 14). Hilary Murray hevder også at det skjer en markant endring i byggeteknikk og utforming av hus i Christ Church Place på 1000-tallet, noe som også reflekteres i noe grad i Fishamble Street. Endringene markerer seg i en oppføring av mer solide hus. I kontrast utviser hustyper og byggeteknikk i High Street og Winetavern Street kontinuitet fra 900 til slutten av 1100-tallet (Murray 1983: 59). Håndverksavfall tilknyttet metallarbeid og smedvirke ble påvist ved alle lokalitetene, men hadde en særlig konsentrasjon i Christ Church Place, hvor også den

største mengden av støpeformsfragmenter ble funnet (Ó Ríordáin 1976: 138). Motivstykker har blitt funnet fordelt på alle de fire lokalitetene (fig.2).

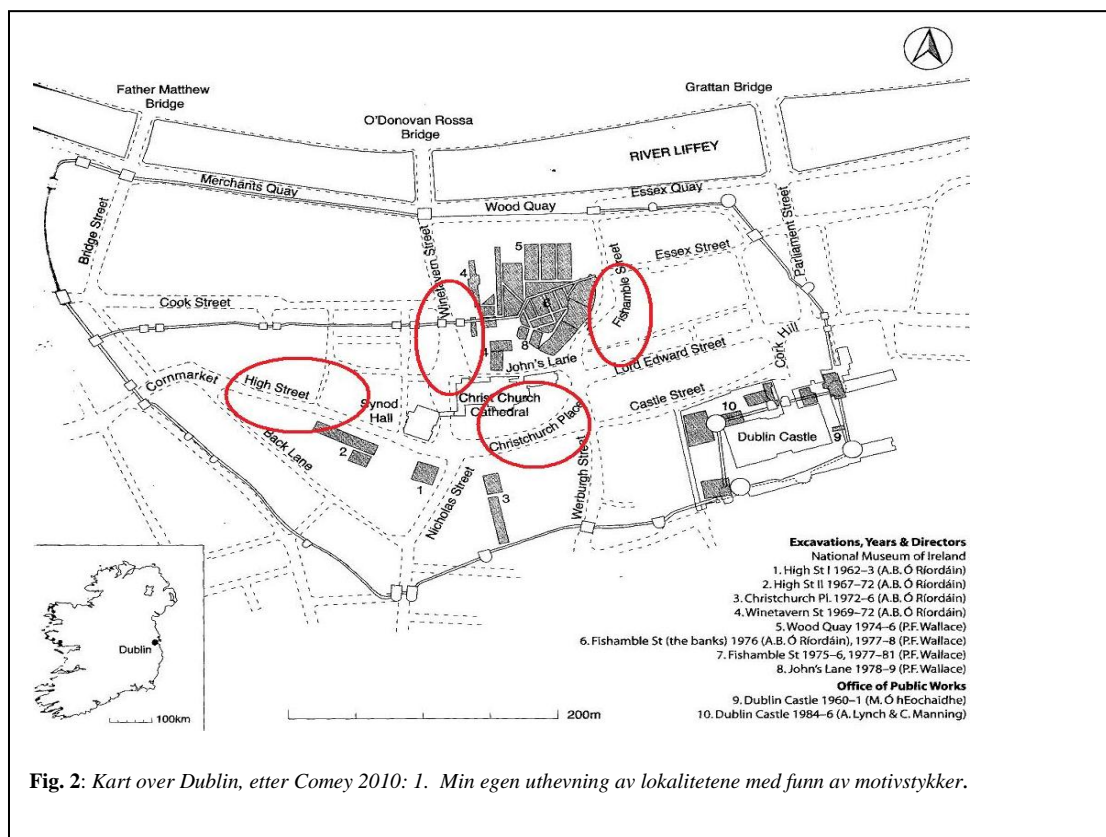


Fig. 2: Kart over Dublin, etter Comey 2010: 1. Min egen utheving av lokalitetene med funn av motivstykker.

Hvis det kun tas utgangspunkt i O'Meadhras katalog, er det i High Street den største konsentrasjonen av motivstykker i Dublin har blitt funnet. Men tilveksten av motivstykker i etterkant av katalogens publisering, har ført til en endring i distribusjonsbildet av motivstykker i Dublin. Fordelingen viser at per i dag, er det Christ Church Place som utmerker seg, både med hensyn til antall og den kvalitetsmessige gjengivelsen av ornamentikken på motivstykkene (O'Meadhra 1987a: 43). I tillegg har det blitt funnet motivstykker ved en ny lokalitet i Fishamble Street, som har kommet frem i etterkant av katalogens publisering<sup>12</sup>. Denne er blitt markert i fig.2.

<sup>12</sup> Egen observasjon foretatt ved nærmere undersøkelse av materialet under studiereise.

### 2.2.2 Mikrokontekst

I Hilary Murrays gjennomgang av de ulike hustypene, henviser hun til kun tre motivstykker, som med sikkerhet kan knyttes til hus (Murray 1983: 101, 182, 194). I hus CP 138/1<sup>13</sup>, ble det funnet noen motivstykker i direkte kontekst med bryner, støpeformsfragmenter og flere små gullfragmenter (Murray 1983: 101). Større deler av gulvlaget inneholdt høye mengder med brent leire, hvor både kullflekker og en større mengde aske var spredt rundt et sentralt ildsted (Murray 1983: 99). Murray henviser ikke til motivstykkenes funnregistreringsnummer, men O'Meadhra hevder at disse er registrert under E122:15288, E122:15541 og E122:15568 (O'Meadhra 1987a: 49). Disse har ikke blitt publisert. Den østre delen av huset ble aldri ferdig utgravd, i tillegg til at den nordre delen var forstyrret av en senere grop (Murray 1983: 101). Huset ble datert til midten av 1000-tallet.

I HS7/2<sup>14</sup>, ble et annet motivstykke, E71:8152, funnet i en likartet kontekst som besto av slagg, aske og kullflekker. Huset var dårlig bevart og hadde blitt utsatt for senere forstyrrelser, noe som førte til at det ble vanskelig å identifisere hvilken funksjon huset kan ha hatt. Hillary Murray nevner at motivstykket inneholdt motiver med insulær båndfletning (Murray 1983: 182). Dette motivstykket har blitt katalogisert som Cat. 43 (O'Meadhra 1979: 23).

Et annet motivstykke, E81:2207, ble funnet under utgravning av hus WT6/2<sup>15</sup>. Dette motivstykke ble funnet direkte ovenfor en kollapset husvegg og antyder at motivstykket her ikke var i en direkte brukskontekst med huset. Dateringene plasserte huset til slutten av 1000-tallet (Murray 1983: 194). I O'Meadhras katalog har motivstykket blitt nummerert som Cat. 55 (O'Meadhra 1979: 23).

I det stavkonstruerte huset, CP85/1, ble det funnet i overkant av 600 gjenstander i gulvlaget. Disse besto av dekorerte kvinslirer av skinn, vevebrikker, spinnehjul, knivblad, forskjellige typer verktøy av jern og en rekke støpeformsfragmenter (Ó Ríordáin 1976: 140). Det eneste motivstykket som kan knyttes til dette huset, er Cat. 27 (O'Meadhra 1987a: 43).

Gjenstandsfunnene i gulvlaget antyder at både tekstilproduksjon og metallbearbeiding foregikk i samme hus. Det kan også vise at dette huset var et sted der forskjellige

---

<sup>13</sup> Christ Church Place, bygningsnummer 138, rute /1 (Murray 1983).

<sup>14</sup> High Street, bygning 7, rute 2.

<sup>15</sup> Winetavern Street, bygning 6, rute 2.

håndverksvirker fungerte i samsvar med andre virker, også utenfor deres eget produksjonsmiljø.

Det er dermed relativt få av motivstykkene fra Dublin som kan knyttes direkte til hus og er slik kanskje en aktivitet som finner sted utenfor huset. De forekommer derimot i større mengder der også produksjonsavfall tilknyttet metallvirksomhet dominerer. Både i High Street og i Christ Church Place, ble det påvist en sterk tilstedeværelse av aktivitet tilknyttet smedarbeid. Motivstykkene i High Street ble funnet i direkte kontekst med flere støpeformsfragmenter, slagg og annet forvitret materialet, noe som har ført til en tolkning av High Street som ”..the presence of a ”school” of artists and metalworkers in this part of Dublin at that period.” (Ó Riordáin 1971: 76). På bakgrunn av likhetstrekk i funnkontekst og antall motivstykker mellom High Street og Christ Church Place, kan en lignende tolkning pålegges sistnevnte lokalitet. I tillegg kan det antydes at i Christ Church Place kan det ha foregått en større og mer organisert virksomhet tilknyttet motivstykker, da det høyeste antallet av motivstykker har blitt funnet her. Det er også en sterkere tilstedeværelse av smedvirksomhet i Christ Church Place enn i High Street, da den største mengden av støpeformsfragmenter er blitt funnet her.

## **2.3 Tilvekst av motivstykker utenfor Dublin siden 1979 – antall og kontekst**

### ***Irske kontekster***

Under utgravninger av en crannòglokalitet i Moynagh Lough, Brittas, Co. Meath i 1983, ble det funnet motivstykker av bein i kontekst med produksjonsavfall assosiert med metallarbeid. Over 46 bruddstykker av smeltedigler, samt 460 bruddstykker av støpeformer av leire ble funnet. Flere av støpeformene inneholdt forskjellige typer avtrykk, blant annet avtrykk for ringspinner, avtrykk for dekorert beslag av ulike slag og avtrykk for metallbarrer (Youngs et al. 1984: 256-257). Videre utgravninger av Moynagh Lough ble utført i 1988. Disse undersøkelsene resulterte i en identifikasjon av opptil flere aktivitetsfaser av smedvirksomhet fra 700 til 800 e.Kr., med en intensiv periode fra 720 til 780 e.Kr. (Bradley 1993: 76-77). Det ble også funnet flere motivstykker, i kontekst med enkle smykkenåler av bronse og bein, samt en betydelig mengde bruddstykker av støpeformer og ulike smeltedigler (Gaimster et al. 1989: 224-225).

Det ble funnet spor av tre sirkulære konstruksjoner, hvor den ene ble datert til 720-748 e. Kr. og de to andre til 748-780 e. Kr.. To separate områder for aktivitet tilknyttet metallarbeid ble også identifisert, hvor begge lå utenfor konstruksjonene. Tre av motivstykkene ble funnet innenfor arbeidsområde 1, i kontekst fragmenter av varmepåvirket leire og en ”iron stake used for beating sheet metal” (Bradley 1991: 18). Arbeidsområdet 2 inneholdt flere strukturer av en mer permanent karakter, hvor alle tilknyttet smedvirke. Disse utgjorde rester av en smelteovn, et område av brent leire kantet med stein, et kompakt lag av småstein, samt en grop for produksjonsavfall. Det ble påvist flere faser av aktivitet rundt disse. Smelteovnen viste tegn på gjentatt bruk, hvor ovnen hadde blitt tømt opptil flere ganger og etter den enkelte smelteprosess. De to separate arbeidsområdene indikerer at produksjonsprosessen var inndelt i to faser. På arbeidsområdet 1 har tilvirkning av støpeformer og dekorarbeidet foregått, mens smelting av metall og støping av gjenstander foregikk på arbeidsområde 2.

Av alle funn var støpeformer den klart største gjenstandsgruppen fra lokaliteten. Til sammen produserte begge utgravningene funn av over 600 fragmenter av støpeformer, hvor 100 inneholdt avtrykk for forskjellige gjenstander, mens 60 inneholdt dekoravtrykk. John Bradley har delt de 60 støpeformene med dekoravtrykk i fire kategorier; spanner, beslag, nagle og uidentifiserbare gjenstander (Bradley 1991: 18-20). Alle støpeformene er av typen todelte former, hvor kun bruddstykket av nedre eller øvre parti av den ene delen ble funnet. Det ble dessuten funnet små fragmenter av rav, deler av emaljeblokk og gull, noe som gir en indikasjon på spesialisert finsmedarbeid (Bradley 1991: 23). Bradley hevder videre at flere av støpeformene som inneholdt dekoravtrykk, kan assosieres med formtyper som preger relikvieskrin, små beslag av ulike typer og paneldekor på ringspenner (Bradley 1993: 80). Motivstykkene inneholdt tilskjæringer av enkle triquetraknuter (Youngs 1989: 179, ill. 157).

Prøvesjaking av den tidlige monastiske bosetningen Cathedral Hill i Downpatrick, Co. Down i 1986, resulterte i et funn av et motivstykke av bein, som inneholdt motiver av insulær båndfletning. Den ble funnet i kontekst med gjenstander normalt assosiert med denne typen bosetningen, deriblant keramikk, ringnåler av bronse, glassperler, fragmentariske beinkammer, bryner og slagsteiner, samt et spillebrett (Youngs et al. 1987: 176-177). Sjaktene påviste at området hadde vært utsatt for forstyrrelser, noe som førte til vanskelige stratigrafiske forhold. Det utelukket en sikker identifisering av strukturer. Forholdene her indikerer dermed at dekorstykket ikke lå i en brukskontekst, noe som gjør at det blir vanskelig å vurdere om gjenstanden kan assosieres med smedvirke.

### *Norrøn kontekst*

Mellom 1986 og 1992, ble det utført en rekke utgravninger på et område med en størrelse på rundt 6000 kvm i Waterford, Irland. Dette området representerer rundt 20 % av den antatte utstrekningen av sen norrøn bosetning i Waterford (Hurley 1997: 1). Utgravningene påviste få områder tilknyttet håndverksspesialisering, foruten en konsentrasjon av håndverksavfall tilknyttet hornindustri<sup>16</sup> (Hurley 1997: 898-899). Det ble funnet fire motivstykker i Peter Street, som har blitt datert til en periode mellom 1000 og 1200 tallet (O'Meadhra 1997: 699). O'Meadhra trekker paralleller mellom et av motivstykkene, E527:1614:4 til Cat. 26, Cat. 32, Cat. 35, Cat. 37 og Cat.39 fra Dublin. Hun ser likheter med hensyn til skandinavisk formføring i dyreornamentikken (O'Meadhra 1997: 701). Dette motivstykket inneholder fire motiv, hvor to av motivene inneholder dyreornamentikk i Urnestil, mens de to andre kan sies å være vegetative versjoner med reminisenser av Urnesstil. Hun hevder videre at "The Waterford motif-piece is Irish work, with characteristic Irish body ribbons of equal width and without the anatomical expansions of the Scandinavian equivalents" (O'Meadhra 1997: 701).

På et av motivstykkene, E527:1128:63, ble det også funnet spor etter kobber på overflaten rundt et av motivene (O'Meadhra 1997: 699). O'Meadhra sammenligner dette stykket med Cat. 125 fra Lagore, da det deler likheter i utførelsen av samme type båndfletningsmotiv (O'Meadhra 1997: 699, O'Meadhra 1979: 92, fig.125A1-8). Videre hevder O'Meadhra at stykkene fra Waterford kan ha blitt tilvirket av tre forskjellige håndverkere, på bakgrunn av den tekniske utførelsen og metoden anvendt for tilskjæring av motivene. To av motivstykkene kan samtidig ha blitt bearbeidet av samme håndverker (O'Meadhra 1997: 702). O'Meadhra hevder at "motif-pieces with these motifs occur at native Irish sites of ninth-to eleventh-century date including Dublin, Lagore, Mullaghoran and Nendrum" (O'Meadhra 1997: 701). På bakgrunn av de nye funnene fra Waterford, har O'Meadhra også knyttet et eldre funn fra Dungarvan, i utkanten av Waterford, til å tilhøre en mulig hiberno-norrøn bosetning her. Dette er Cat. 64 (O'Meadhra 1979: Pl. 26). Hun mener at dette motivstykket deler likheter med dyreornamentikken som praktiseres på motivstykkene fra Dublin, samtidig som de er nært relatert til det irske dyremotivet (O'Meadhra 1997: 702).

De empiriske forholdene tyder på at motivstykker opptrer både i små og i større mengder, der også smedvirksomhet, i begge tilfeller, er av betydelig omfang. De opptrer også i andre

---

<sup>16</sup> Gulvlaget i et påvist hus (PS1:L6) inneholdt en relativ høy mengde med avkutt av horn, normalt assosiert med produksjon av f. eks beinkammer, se MacGregor 1991: 360-364.

norrøne kontekster, som i Waterford, der man kunne forventet at det har foreligget en viss grad av samhandling mellom norrøne og irske håndverkere. Men her har det blitt funnet kun fire motivstykker, noe som er merkbart lite når man kan sidestille bosetningens karakter med Dublin. De er forholdsvis like i byplan, hvor begge er urbane og med en sterk tilstedeværelse av norrøn innflytelse iblandet det tradisjonelt irske. Det må derfor være noe helt spesifikt som er utslagsgivende for den høye forekomsten av motivstykker i Dublin, til forskjell fra de andre lokalitetene som også har funn av motivstykker. De empiriske forholdene gjør det derfor nødvendig å klargjøre hvordan håndverk fungerer som en handling og slik er et uttrykk for teknologiske, artistiske og identitetsbærende forhold.



## Kap. 3: Teoretisk rammeverk: Håndverk som en handling

Håndverk og ornamentikk er i stor grad forbundet med kognitive, teknologiske og sosiale prosesser. Fremfor alt gjenspeiler håndverk menneskelig samhandling med materialitet. Slik er det også en prosess som uttrykkes forskjellig i tid og rom. Samtidig er håndverk noe som i stor grad reflekterer en samtid, hvor kunnskap, tradisjon, innovasjon og kyndighet setter rammene for handlingsfeltet mellom håndverker og produkt. Teknologi, praksis og identitet er slik nært forbundet. De er alle betingelser lagt til grunn for formgivningen av et håndverk. Og i hvilken grad håndverkeren selv kommuniserer gjennom sitt produkt.

### 3.1 Teknologi, identitet og kommunikasjon

Technologies are about transformations: the becoming of artifacts, the engendering of meaning, the creating of personal and group awareness and knowledge, the development of competence, skill, and identity – all through the sensuous experience of working with the material world on a daily basis (Dobres 2000: 125).

Kunst og håndverk kan være flerdimensjonale, hvor semantiske, estetiske og formålgivende dimensjoner inngår i det samme objekt (Morphy&Perkins 2006: 16). Alfred Gell anser kunsthåndverk som et handlingskompleks satt i system. Han mener at kunst ikke skal *leses som en tekst*, men bør heller sees på som uttrykksgivende for en rekke handlinger. Hensikten bak handlingene er å endre et samfunns verdenssyn og bør derfor ikke anses som en direkte refleksjon av det (Gell 1998: 6). Kunst er derfor representativ for den verdensoppfatning som er ønskelig, innenfor konteksten kunsten oppstår i. Gell hevder videre at kunst også er et produkt av dets samtids sosiale prosesser. Slik er kunst også en respons på en sosial samhandling. For å kunne tilnærme seg en forståelse av kunstens sosiale rolle, er det derfor avgjørende å se på hvilke prosesser kunsten skapes gjennom.

Style and identity, traditions of practice, forms of social organization, religious systems, and regimes of meaning and value are all structuring components of human action and it is essential that the explanation of form in art be approached from a diversity of perspectives (Morphy&Perkins 2006: 37).

Begreper som stil og form, ikonografi og mønster, utgjør verktøy som benyttes for å beskrive en gjenstand. Men hva innebærer disse begrepene og hvilket utfall får de innen en

gjenstandsanalyse? James Sackett bruker begrepene isokretisme og isokretisk oppførsel for å tilnærme seg begrepene ovenfor (Sackett 1990). Han anser ikke stil og form som en atferd, men forsøker å se nærmere på hva stil<sup>17</sup> skal betraktes som og i hvilken grad forholdet mellom stil og form er nedfelt i det materielle. Med begrepet isokretisk oppførsel, fremhever han de likheter og ulikheter som binder en gjenstands form, dekor og råmaterial. Sackett betegner dette som isokretisk variasjon og bruker det som fellesbetegnende for alle de valgmulighetene tilvirkeren står ovenfor, før en produksjonsprosess finner sted (Sackett 1990: 33). Han mener at den fremstillingsmetoden håndverkeren velger å bruke og på hvilken måte han bruker den, er isokretiske valg og betinget av teknologiske, sosiale eller ideologiske forhold (Sackett 1990: 35). Ifølge Sackett er et isokretisk valg dermed et resultat av miljø, og kan like gjerne være en ubevisst, som en bevisst handling.

Men i en isokretisk modell ligger det også implisitt at form, funksjon og dekor har flere dimensjoner og ikonologiske uttrykk. På en slik måte kan stil både sees å innta en aktiv, så vel som en passiv rolle i den kontekst stil skapes i (Earle 1990: 73). Den passive rollen beskriver hvordan en gjenstands stil eller form er bundet til tradisjonelle valg og gjenspeiler "a way of doing" (Hodder 1990: 45-46). Timothy Earle trekker her frem James Deetz formulering "the idea of the proper form of an object"<sup>18</sup> (Earle 1990: 73). En ikonologisk atferd ligger derfor latent i gjenstanden og inntar først en mening gjennom opplevelsen av den, noe Sackett har definert som *symbolsk atferd* (Sackett 1990: 36). Den passive rollen skiller ikke mellom isokretisk og symbolsk atferd, da passivitet betegnes som at noe blir gjort på en bestemt måte, fordi det er slik det skal gjøres. Det er først gjennom erfaringen av en gjenstand, at dens sosiale verdi skapes.

I den aktive rollen derimot, kan stil anses som kommunikasjon, hvor den har som funksjon å definere, avgrense og opprettholde ulike sosiale forhold, både fra et lokalt og regionalt perspektiv (Earle 1990: 74-76). Dette innebærer at stil og form skapes bevisst for å signalisere identitet og tilhørighet, og er dermed ledet fram av en symbolikk, nettopp for å legitimere de isokretiske valgene – om hvorfor man gjør som man gjør. Sackett trekker frem Wobst og hans formulering "information exchange", for å klarlegge dette perspektivet (Sackett 1990: 36). Fra en slik synsvinkel blir stil og form en kommunikativ handling. Stil og form er slik noe som både har en passiv og aktiv atferd, idet det reflekterer tradisjonsbundne handlinger, samtidig

---

<sup>17</sup> Med stil, så mener Sackett, formen noe materielt inntar. Dette kan være valg av råmaterialet, hvilken formgivning gjenstanden inntar eller dekoren som opptre på en gjenstand.

<sup>18</sup> Timothy Earle refererer her til Deetz, James 1967: *Invitation to Archaeology*. Garden City, Natural History Press, NY.

som det inneholder et kommunikativt aspekt. Slik kan materiell kultur oppleves som grensemarkører og reflektere den sosiale organiseringen bakenfor kulturforskjeller (Barth 1969: 13-14). Derfor kan grensemarkører også fungere som et redskap for å formulere gruppetilhørighet og for å uttrykke en kollektiv bevissthet.

Ifølge antropologen Marcia-Ann Dobres kan teknologi forstås som en rekke handlinger, hvor teknologi blir definert gjennom selve handlingen og er slik ikke noe som opptrer utenfor og selvstendig. Teknologi utfolder seg gjennom menneskers samhandling med materialitet.

Materiell kultur er et produkt av menneskelig aktivitet, og er derfor åpen for en viss påvirkning i like stor grad som strukturendringer og *habitus*. Ifølge Bourdieu er mennesket som aktør (*human agency*) definert av et skjæringspunkt mellom det sosialt konstituerte systemet og den sosialt strukturerte situasjon. Det etablerte samfunnet består av kognitive og motiverende strukturer (*habitus*). Det er her menneskets interessefelt er definert og med dem, deres objektive funksjon og subjektive motivasjon for praksis (Bourdieu 1977: 76).

Mennesket er sosialiserte vesen og er slik aktive formgivere av våre omgivelser. Dette kan fungere både på et individuelt og kollektivt nivå. Det er gjennom en sosial samhandling med våre omgivelser at vi er i stand til å endre og å bli endret av dem. Vi er derfor i en konstant tilstand av å bli til noe mer eller annet enn det vi umiddelbart er, også kalt "*the theory of social becoming*" (Dobres 2000: 133).

Forutsetningene for å kunne kommunisere denne *kontinuerlige tilblivelsen*, er de teknologiske forholdene som omgir oss. Det er gjennom teknologi vi er i stand til å materialisere oss selv. På en slik måte hersker det et dialektisk forhold mellom tilvirkning og de sosiale forholdene rundt produksjonen av gjenstander (Dobres 2000: 129). Dette synet medfører at teknologi og håndverk kan sees på som prosesser i et samfunn, hvor håndverk blir strukturert av, samtidig som håndverk strukturerer samfunnet (Dobres 2000: 132). Herunder ligger det en mulighet for at individer aktivt kan manipulere og skape nye meninger og forbindelser ved å tilføre egne verdier til ukjente systemer. Med dette menes koblingen mellom produksjon, det materielle domenet og den sosiale sfæren som bevisst skaper forskjeller, men ut fra en oppfatning av hva som er likt (Gell 1998: xi). I denne likheten, finnes også kontrastene.

Det er gjennom materialitet at mulighetene for å uttrykke kollektive og individuelle identiteter fremtrer. Identitet er ikke noe sterkt avgrenset og homogent, men heller noe som stadig blir utfordret og påvirket i møtet med andre. Slik er teknologi en forutsetning for de forskjellige

uttrykksformene identitetsmarkører kan besitte og er derfor like avhengig av omgivelsene som av tilgjengelighet. Fredrik Barth hevder:

The same group of people, with unchanged values and ideas, would surely pursue different patterns of life and institutionalize different forms of behaviour when faced with the different opportunities offered in different environments? (Barth 1969: 12).

Identitet kan derfor betraktes som en prosess, hvor det foregår en kontinuerlig endring gjennom en samhandling med andre sosiale grupper. Gjennom slike prosesser kan derfor også nye identiteter oppstå. Identiteter er noe som skapes, gis og mottas i kontrast til noe annet eller noen andre. Slik blir identitet samtidig noe situasjonsbetinget og fremheves ved en identifikasjon av seg selv i kontrast til andre (Jones 1997: 128). Identitet er derfor noe som blir stadig utfordret og påvirket gjennom en interaksjon med andre identiteter.

Gruppens sosiale praksis har blitt betegnet av Pierre Bourdieu som den erfaring kollektivet har akkumulert seg gjennom deres handlingsfelt (Bourdieu 1977: 164). Praksis er et resultat av habitus og de erfaringene man bærer med seg. Bourdieu bruker betegnelsen *doxa* for å skille mellom den ubevisste og den bevisste handling. For Bourdieu er *doxa* den tradisjonsbudne og ureflekterte karakter ved kollektivet. Begrepet betegner det handlingsfeltet kollektivet definerer seg igjennom og er derfor knyttet til hvordan et samfunn er strukturert. Den sosiale praksis derimot inneholder en mobilitet, noe som viser til samfunnets dynamiske kvaliteter. Et møte mellom to ulike sosiale grupper med deres egenartede sosiale praksis, kan derfor forårsake ustabilitet hos begge parter og resultere i en endring av sosial praksis. Ifølge Bourdieu betegnes dette som en *hysteresis effekt* (Bourdieu 1977: 78). I henhold til Bourdieu, vil en *hysteresis effekt* utspille seg når strukturen rundt habitus ikke lenger balanserer samfunnets sosiale verdisystem. En virkning av dette kan utfolde seg på forskjellige plan. Ustabilitet kan gi utslag i et brudd eller en endring av kollektivets sosiale praksis. En forlengelse av dette vil markere seg i handlingsfeltet og resulterer i nye erfaringspotensial. Det er her Bourdieu åpner for at kollektivet har evnen til kontinuerlig fornyelse. Nye identiteter (*måter å være*) resulterer i produksjon av nye markører (*måter å vise*) og kan være formulert gjennom en endring i teknikker (*måter å gjøre*). Forenklet kan dette forholdet sees på som en løpende kommunikasjon mellom praksis og habitus.

### 3.2 Kunsthåndverk, praksis og den menneskelige uttrykksform

Gell hevder at de tekniske prosessene har en nær relasjon til sosiale forhold (Gell 1992: 56). Teknologi gjør det mulig for samfunn å produsere nye sosiale relasjoner, samtidig som den fører etablerte relasjoner videre. Produksjon og sirkulasjon av håndverk forteller noe om hvordan dette forholdet blir artikulert. Det er i kombinasjon mellom tilgjengelighet, behov, sosiale skikker, samfunnsroller og teknologisk nivå, rammevilkår for identitetsmarkering settes.

There seems every justification, therefore, for considering art objects initially as those objects which demonstrate a certain technically achieved level of excellence, 'excellence' being a function, not of their characteristics simply as objects, but of their characteristics as *made* objects, as products of techniques (Gell 1992: 43).

Det er på denne måten Gell mener at kunsthåndverk er komponenter av et teknologisk system. Kunsthåndverk er produkter av et samfunns teknologiske kyndighet. Denne kyndigheten er ikke forankret i det estetiske, men kan heller oppfattes som en funksjon eller en egenskap, fordi kunstgjenstander er de eneste objekter som *lages vakre* eller blir *vakkert laget*. Makten et estetisk tiltalende objekt besitter, kommer av de tekniske og kognitive prosessene de er formgitt av. Derfor har kunsthåndverk, som en teknologisk prosess, sosiale konsekvenser (Gell 1992: 43-44). Gell formulerer dette slik:

..the *technology of enchantment* is founded on the *enchantment of technology*. The enchantment of technology is the power that technical processes have of casting a spell over us so that we see the real world in an enchanted form. (Gell 1992: 44).

Håndverkerens kunnskap om de tekniske prosessene er avgjørende for å skape den magiske forbindelsen mellom gjenstanden og samfunnet. Kunsthåndverk blir laget med hensikt i å frembringe noe bestemt og uttrykksfullt. Det blir dermed til noe mer utover dens umiddelbare fysiske form. Meningsdannelsen utvikles av de tekniske og kreative prosessene, som håndverkeren alene besitter kunnskap om. Det er den hemmelige kunnskapen om hva som skjer i skapelsesøyeblikket, som gir kunsten dens magiske potensial (Gell 1992: 45). De sosiale forholdene rundt produksjonen er slik også med på å gi en gjenstand dets verdi. Det kan være at det ble stilt visse krav til både håndverket og kunsten, noe som gjorde at håndverkerens kunnskap og kreativitet måtte omformuleres kontinuerlig. Håndverkerens

viten, kyndighet og på hvilken måte han mestrer sine egne begrensninger, er derfor avgjørende i forbindelse med en skapelsesprosess.

Produksjonen og sirkulasjonen av håndverk blir opprettholdt av sosiale prosesser i samfunnet (Gell 1998: 3). Dersom de fastsatte rammene ikke overholdes, kan det føre til at et kunsthåndverk mister sin nytteverdi og blir uegnet til den rollen det er ment å utspille (Gell 1992: 54). De sosiale konvensjonene og miljøet setter sådan betingelsene for hvilke rammer håndverkeren skal begrenses av. Med andre ord, samfunn, produksjon og materialitet utgjør og formgis gjennom deres forhold til hverandre. Kunsthåndverk kan slik sees som en illustrasjon av dette handlingsfeltet. Verdien som tilskrives et kunsthåndverk er derfor i stor grad kontekstuell og endres i forhold til hvordan det oppleves gjennom ulike sosiale relasjoner (Morphy & Perkins 2006: 325). Slik kan endringer i kunsthåndverk være resultatet av endringer innad samfunnet. Som tidligere nevnt er både kunst og materialitet indikativ på et verdenssyn og hvordan man erfarer den umiddelbare og håndgripelige verden og tilskriver den en symbolikk. Slik kan motivvalg og komposisjon illustrere dynamikken, hvor håndverkeren konstruerer, overfører og formulerer forsøk på å frembringe kunsten dens sosiale verdi.

De ovennevnte teoretiske formuleringene gjør det mulig å tilnærme seg motivstykker på flere ulike sett. Ved å se på kunst som representativt for dets samtids verdenssyn og et resultat av sosiale prosesser, så vel som en samhandling mellom individer, kan en tilnærming operere på flere plan. Ikke bare muliggjør det en forståelse for hvorfor et forhold mellom sosiale grupper artikuleres, men også i en forlengelse av hvordan det artikuleres. Gjenstandsgruppen er ikke bare illustrativ for identitetsforhold innen samfunnet, formulert gjennom et håndverksmiljø, men motivstykker er også et helt spesifikt kontekstuel fenomen for kunst i praksis. De er også verdifulle kilder til å opprette en bedre forståelse for hvordan kunsthåndverk, som et teknologisk handlingskompleks kan ha fungert.

## Kap. 4: Metode og begrepsavklaring: Kunst og kvalitet

For å kunne se nærmere på hvilken type ornamentikk som opptrer på motivstykkene er det nødvendig å klarlegge, ikke bare hva som kjennetegner norrøn og irsk ornamentikk, men også hvordan de skiller seg fra hverandre. Figurenes proporsjonsforhold, linjeføring, symmetri, asymmetri og forholdet mellom de ulike elementene i et motiv. Dette er noen av de vesentlige trekkene i ornamentikk og kalles kunstens komposisjon (Graham-Campbell 1987: 145). Det er også vesentlig å se på samspillet mellom komposisjon og motivfelt og hvordan dette forholdet ofte kan ha spilt en større eller mindre rolle i skyggespill av motivets ornamentale trekk. En bestemt stilart kjennetegnes ved bruk av en bestemt formgivning, et motiv og dets struktur. I den norrøne tradisjonen, hvor dyremotivet var sentralt, er det fremstillingen og linjeføringen av dyreformen som i stor grad definerer den enkelte stilart. Dyremotiv er også fremtredende i den irske tradisjonen, men her er dyrefiguren betraktet som mer formalisert og naturalistisk fremstilt.

Vikingtidens dyreornamentikk vokste ut av en lengre ubrutt ornamental tradisjon, med opprinnelse i germansk dyreornamentikk på 300/400 tallet (Klæsøe 2002: 83). Det irske dyremotivet har også røtter i den germanske dyrefiguren. Norrøn og irsk ornamentikk deler derfor flere likhetstrekk. Franscoise Henry har formulert forholdet slik:

Both of them have developed from Germanic animal ornament of the sixth and seventh centuries a whole complex decorative system partly based on the use of the same zoomorphic patterns. They are so close to each other that it is sometimes difficult to differentiate between influence and parallel evolution (Henry 1983: 240).

Men Iben Klæsøe hevder at vikingtidens dyreornamentikk også skiller seg fra sine germanske forgjengere på flere måter. Dyremotivet undergikk flere endringer i løpet av en forholdsvis kort tidsperiode og var i en kontinuerlig fornyelsesprosess (Klæsøe 2002a: 83). Den irske ornamentikken ble i større grad influert fra angelsaksisk hold, som et resultat av misjonerende irske munkar på kontinentet og i Storbritannia (Roth 2002: 219). Denne innflytelsen har ledet fram til betegnelser som Northumbria-stil, anglo-kontinental stil og insulærkontinental stil (Karlsson 1983: 126). Likhetstrekkene mellom norrøn og irsk ornamentikken førte tidlig frem til betegnelsen nordisk-irsk stil, først formulert av Sophus Müller i 1880 der han inndelte vikingtidens ornamentikk inn i eldre og yngre nordisk-irsk stil (Karlsson 1983: 127). Men dette har man gått bort fra i senere tid, og et mer nyansert bilde av dyreornamentikken og dens

utvikling i vikingtiden har ført frem til ulike grupperinger. I kronologisk rekkefølge er grupperingene følgende: Broa/Stil E, Borrestilen, Jellingestilen, Mammenstilen, Ringerikestilen og Urnesstilen. Innenfor de enkelte stilartene foreligger det også store variasjoner i komposisjon, så vel som formgivning.

#### **4.1 Dyret i norrøn og irsk ornamentikk – struktur og kjennetegn i tid og rom**

Vikingtidens dyrestiler innledes med Broa/Stil E, og et nytt dyremotiv, nemlig gripedyret (Klæsøe 2002b: 243, Wilson 1995: 52). Man har forsøkt å finne europeiske forbilder for det skandinaviske gripedyret ved å se på den anglosaksiske og irske ornamentikken, men gripedyret slik det fremstår i den tidlige vikingtidskunsten, er anset som en skandinavisk innovasjon (Wilson 1995: 59-61). I arvtageren Borrestilen blir gripedyret mer symmetrisk og inntar en strengere og tydeligere form (Wilson 1995: 83). Det typiske Borrestilsdyret er nesten alltid avbildet *en face* (Klæsøe 2002b: 253). Et klassisk trekk for Borrestilen er også bruken av kringeløkken eller ringkjeden, som består av en geometrisk fletning av ornamentale bånd (Fuglesang 1983: 146). Den typiske ringkjeden består av bånd som ofte opptrer parvis, hvor hver enkelt båndkrysning er omsluttet av en overlappende sirkel som inneholder triangler eller kvadrater med konkave sider (Klæsøe 2002a: 87). I Jellingestilen ankommer s-formede slangelignende dyrefigurer, ofte utsmykket med tverrstrekede kropper og uthevet med doble konturer. Her er også dyrefigurene nærmest bestandig avbildet i profil (Klæsøe 2002b: 257). Dette har ført til at Jellingestilen har fått betegnelsen ”profilsatt dyrestil” (Klæsøe 2002a: 89). I de senere vikingtidsstilene Mammenstilen, Ringerikestilen og Urnesstilen, har gripedyret forsvunnet helt og firbeinte dyrefigurer av en mer naturalistisk art fremtrer. I Ringerikestilen og Urnesstilen introduseres også rankeskudd og ornamentale bånd, ofte innordnet i asymmetriske grupperinger rundt hovedfiguren, noe som kan indikere at motivtemaet inntar et mer vegetativt aspekt (Klæsøe 2002a: 91-93).

I kontrast til de norrøne dyremotivene, er det irske dyremotivet nesten alltid avbildet i en sammenhengende og naturalistisk form (Henry 1983: 243). Der dyret blir avbildet mer abstrakt, brutt eller deformert, er heller et unntak (Henry 1983: 243-258). Uta Roth benytter seg av dyremotivene illustrert på Taraspennen, i Lindisfarne Evangeliet og på alterkalken Ardagh, for å vise til den typiske irske formgivningen av dyremotivet. Hun mener at den båndformede og tverrstripete dyrestilen blir mer kjennetegnende på 700-800-tallet, og finner



sin faste plass som den irske dyrestilen gjennom disse gjenstandene. Videre kobler hun dyremotiver fra et av motivstykkene fra Lagore Crannóg til Taraspennen og alterkalken Ardagh og fremhever likhetstrekk mellom disse (Roth 2002: 237).

I Borrestilen opptrer også masker med menneske- og dyrelignende trekk (Fuglesang 1983: 148, 152). I tillegg introduseres spiralmotivet kjent fra irsk og engelsk ornamentikk. Fuglesang hevder at det spiralmotivet ble lett akseptert innenfor et norrønt repertoar, da motivet allerede var etablert og benyttet i avbildningen av dyrets spiralformede hofter (Fuglesang 1983: 154-157). I Jellingestilen dominerer de regulære s-formede bånddyrene og gripetrekket ved dyrefigurer er langt mer dempet, hvor den enkeltvis og sporadisk griper eller biter seg selv. Det er dermed ikke et regelbundet trekk for stilen, noe det er i de tidligere stilartene. Istedenfor har dyrefiguren antatt en mykere og mer bøyelig form, i kontrast til det krumbuktende Borredyret (Wilson 1995: 117). Dyret er oftest avbildet med et stort rundt øye, men mandelformede øyne kan også forekomme (Klæsøe 2002a: 88). Jellingestilen har blitt ansett for å være en imitasjon av det irske dyremotivet (Henry 1983: 242). Signe Horn Fuglesang hevder at det nærmest alltid foreligger en restriktiv og symmetrisk linjeføring av Jellingedyret, noe som er et kjennetegn på stilartens underliggende egenskaper (Fuglesang 1982: 159-160). På grunn av stilens varierende uttrykksmåte, har det vært vanskelig å gi den en ren og formalisert kronologisk gruppering (Fuglesang 1982: 164-167). Da Jellingestilen og Mammenstilen ofte opptrer sammen, har det også vært diskutert om ikke Jellingestilen snarere kan betraktes som en variant av Mammenstilen (Klæsøe 2002a: 87-88). Jellingestilen opptrer også ofte sammen med Borrestilen, men er her aldri integrert i hverandre, noe som kan forekomme når Jellingestilen opptrer med Mammenstilen (Klæsøe 2002a: 88).

I Mammenstilen inntar dyremotivet formen av et halvnaturalistisk løve- eller fuglelignende dyr. Stilen karakteriseres av å være uaksial og asymmetrisk og inneholder ofte bladlignende utsmykninger. Masker og mindre dyrehoder sirlig kantet med bladløse ranker forekommer også. Dyrekroppen i Mammenstilen er nesten alltid fullstendig dekket av regulære perlerader (Wilson 1995: 127), en form for kroppsartikulasjon den har til felles med Jellingestilen. I Mammenstilen videreføres det s-formede bånddyret fra den tidligere Jellingestilen, men den har fått utvidede kroppspartier og større proporsjoner; hvor dyrehodet er vendt bakover og flettet rundt sin egen kropp (Fuglesang 1991: 100). Dyret er oftest avbildet med en lang tunge, som løper ut av munnpartiet og flettes inn i et samspill med ornamentale bånd. Karakteristisk er også at dyret ofte har et lengre nakkeparti med en hale som ofte ender i spiraler eller ranker (Klæsøe 2002: 91).

Den halvnaturalistiske løven og fuglen introdusert ved Mammenstilen, beholdes i den etterfølgende Ringerikestilen. Men Ringerikestilen skiller seg fra Mammenstilen ved introduksjonen av tynne ornamentale bånd plassert i grupper rundt dyrefiguren, hvor båndene alternerer i krøllformede eller lett avrundede endepartier (Fuglesang 2001: 169). I tillegg til dyrefigurer opptrer masker, menneskelignende figurer og kors (Klæsøe 2002a: 92). Karakteristisk for stilen er den langstrakte dyrekroppen, avbildet med en hodekam og et haleparti som ofte ender i ranker og spiraler (Klæsøe 2002a: 92). Dyreelementene er ofte tett integrert med planteornamentikk (Klæsøe 2002a: 93). Ringerikestilen ble spesielt populær i Dublin, noe belyst gjennom funnet av store mengder treskjæringsarbeid i Dublin (Lang 1988).

Vikingtidens dyreornamentikk avsluttes med Urnesstilen. Her er den firbeinte dyrefiguren omkranset av tynne og buktende bånd som overlapper hverandre i en kontinuerlig linjeføring (Wilson 1995: 187-188). Båndene kan ofte innta formen av slangelignende dyr som biter sin egen kropp (Wilson 1995: 188). Firbeinte hestefigurer kan også forekomme (Klæsøe 2002: 95). Diagnostisk ved dyrehodet er ofte pæreformede øyne; hvor spissen vender i retning av snuten. Dyrefigurens snute eller kjeveparti er ofte avbildet med krøllformede endepartier som kalles et trifolium<sup>19</sup> (Wilson 1995: 188, 207). Urnestilen er ulik sine forgjengere i det at linjeføringen av dyrene er mykere og mer grasiøs. Wilson hevder at dyreornamentikken i Urnesstilen er av en helt annen karakter enn dets forgjengere (Wilson 1995: 188). Det er også en stilart som har blitt ansett for å ha vært nært forbundet med de tidligste stavkirkene (Klæsøe 2002: 96). I Irland ble det utviklet en egen variant av Urnesstilen, betegnet som ”den irske Urnesstilen” (Harbinson 1999: 273). Peter Harbinson har beskrevet blandingen av Ringerikestilen og Urnesstilen, som et menasjeri av fugler og akrobatiske firbeinte dyr satt i ”writhing interlace” (Harbinson 2001: 104).

I de senere vikingtidsstilarter skjer det en endring i dyreformen. Dyrefiguren blir mer naturalistiske og det blir vanlig med en større, sentral dyrefigur i motiv. I de tidligere norrøne stilartene er formgivningen av dyret i større grad preget av et vegetativt aspekt, hvor dyrefiguren og ornamentale bånd ofte er avbildet symbiotisk. Dette kommer tilbake i Urnesstilen, men først etter bruddet i Ringerikestilen, hvor det gjør seg merkbart innen Mammenstilen. Ringerikestilen har blitt betegnet som en runesteinsstil, fordi stilarten dominerer på runesteiner i Sverige (Wilson 1995: 153). Borrestilen forekommer på en rekke smykkegjenstander, ofte utført i ulike forgyllingsteknikker, som niello, filigrans og

---

<sup>19</sup> Trifolium betegner kløverformet eller rankeskudd som ender i tre blad.

granuleringsteknikker (Wilson 1995: 91-101). Ifølge Wilson blir filigransteknikker mer vanlig under Borrestilens blomstringstid (Wilson 1995: 103), noe som kan indikere at utviklingen av ornamentikk kan sees i en relasjon til bruken av ulike medier og populariteten av bestemte metallteknikker. Urnesstilen har også et varierende uttrykk. I metall er stilen ofte uttrykt ved gjennombrutt arbeid (Wilson 1995: 214-215, Fuglesang 1980: 130, app.3). I tillegg uttrykkes det tredimensjonale trekket ved Urnesstilen ofte bedre gjennom treskjæringsarbeid (Wilson 1995: 186-190) enn på steinmonument (Wilson 1995: 191-206). På slik måte kan man si at uttrykket av Urnesstilen er betinget av gjenstanden stilen uttrykkes igjennom, noe som kan gjelde for flere av stilartene.

Et fellestrekk mellom stilartene Mammen, Ringerike og Urnes, er introduksjonen av en større sentral dyrefigur. Samtidig er den tekniske gjengivelsen av de tre stilene så diagnostisk, at motiver kan tilskrives de ulike stilartene uten at de inneholder dyrefigurer. Ved Mammenstilen er det særlig den perleformede artikuleringen, ved Ringerikestil er det den oppbrutte linjeføringen og grupperingen av rankeskudd, og ved Urnesstil er det den sirlige, grasiøse og kontinuerlige linjeføringen av ornamentale bånd i to ulike tykkelser. Disse forholdene representerer de overliggende strukturene i motivets komposisjon. Der de tidlige norrøne dyrestilene kan anses å være betegnet av en mer symmetrisk linjeføring, kan de senere dyrestilene; Mammen, Ringerike og Urnes, i større grad preges av asymmetriske forhold. I de senere stilartene består de sentrale uttrykkene av proposjonsforhold, oppbrutt eller kontinuerlig linjeføring av ornamentale bånd og en langt større bruk av vegetativ ornamentikk. I de senere stilartene er samspillet mellom motiv og dets felt mer dempet, mens i de tidligere stilartene var dette samspillet mer sentralt. Spesielt i Ringerikestilen og i Mammenstilen er dette merkbart. Her er den sentrale dyrefiguren ofte et midtpunkt i feltet og de ornamentale båndene er satt i et tettere samspill med dyrefiguren. I de tidligere stilartene opptrer de ornamentale båndene mer selvstendig og frie i samspillet mellom felt og dyrefiguren.

Uttrykksmåten de forskjellige stilartene antar, også når de uttrykkes i forskjellige medier, viser hvordan en håndverker nærmest alltid opererer innenfor en forståelse av *rom*<sup>20</sup> og innenfor et handlingsfelt mellom håndverker og tilskjæring av motiv. Med handlingsfelt menes de handlingene håndverkeren foretar seg når han utformer og uttrykker ornamentikk. Enten det gjelder symmetriske eller asymmetriske forhold, proporsjoner, kontinuerlig eller brutt linjeføring, abstrakt eller naturalistisk, forutsetter formgivningen en grunnleggende forståelse for og beherskelse av balansegangen mellom komposisjon og motivfelt. Dette er et fellestrekk all ornamentikk deler. Å komponere motiv med bruk av ulike stilarter, krever først og fremst en forståelse og beherskelse av den gjeldende stilartens formgivning. Men å utforme det valgte motivet i et sirkulært eller kvadratisk felt, krever en annen forståelse enn å utforme det i et frittstående felt. Det krever av en håndverker, en annerledes forståelse av balansegang og samspill i en komposisjon. Å *formulere* kunst i et begrenset *rom* setter andre krav til håndverkerens kyndighet, enn å *formulere* kunst i et frittstående *rom*.

## **4.2 Kvalitetsaspekter ved håndverk**

I O'Meadhras (1987a, 1979) fremstilling av gjenstandsgruppen, foreligger det ikke et klart begrunnet og definert skille mellom godt og dårlig håndverk<sup>21</sup>. Dette er heller ikke en del av hennes hoveddiskusjon. Men i en tilnærming til håndverk og praksis, er det viktig å klargjøre hva godt eller dårlig håndverk er betegnet av, for å begrense de subjektive vurderingene dette kan medføre. Dette er spesielt viktig når gjeldende gjenstandsgruppe er så variert i dens uttrykk, kvalitet og ornamentikk. Når dette igjen kobles opp mot en analyse og diskusjon av gjenstandsgruppens funksjon og de særegne egenskapene tilknyttet dette håndverket, er det viktig å klargjøre hva som legges i begrepet kvalitet og hvordan det skal brukes i denne sammenheng. Det må legges klare skiller mellom det som kan oppfattes som skisser, definerte motiver og tilfældige skraper i overflaten. Sistnevnte kan ha oppstått gjennom en endring av arbeidsposisjon og verktøysbruk. I en tilnærming til materialet forårsaker dette uklarhet. En

---

<sup>20</sup> Med dette begrepet menes hvordan forholdet mellom komposisjon, motivtema og linjeføring er under en forutinntatt forståelse av mediets og motivets avgrensninger. Forståelsen av rom og avstand mellom ornamentale trekk er avgjørende for å skape balanse, rytme og form i det tilskårne motivet.

<sup>21</sup> Se O'Meadhra 1979: ss. 8-15, hvor det er fremlagt en motivterminologi basert på tidligere systemer framsatt av ulike forskere (se s. 10 under *Explanation*), og videre hvordan hun bruker denne terminologien i beskrivelsen av motivene ss. 28-108.

måte å tilnærme seg de ulike kvalitetsmessige variasjonene og ornamentikken på motivstykket, kan være å se på motivene som en struktur med ulik atferd. Som det er blitt klargjort ovenfor (3.1), kan stil både ha en passiv og en kommunikativ atferd. Hvilken formgivning motivet uttrykkes igjennom, er betegnet av hvilken ornamentikk og tradisjon håndverkeren hadde best kjennskap til. Dette er en distinksjon som er nødvendig i en tilnærming til hvilke identiteter og hvilken samhandling motivstykkene uttrykker. Kvalitet belyser, ikke nødvendigvis det artistiske potensialet, men nærmere hvilken praksis og hvordan kunst kan anses som en kommunikasjon i det sosiale miljøet motivstykkene blir tilvirket innenfor.

Tilsvaret de ulike kvalitetsmessige gjengivelsene av motiver på motivstykkene, arbeid av kyndige og ukyndige håndverkere fremfor en praktisering av fremmed eller uvant ornamentikk? Og i hvilken grad er den kvalitetsmessige aspektene knyttet opp mot standardproduksjon fremfor praktproduksjon? Michael Neiss hevder følgende:

Avlade standardproduktionen bare degenererade sysslingar till praktföremålen eller utgjorde den själva grogrunden för praktproduktion? Leder utvecklingen alltid från det enkla till det elaborerade? (Neiss 2006: 132).

Michael Neiss har formulert enkelte *kvalitetskriterier* i hans tilnærming til noen av vikingtidens praktsmykker (Neiss 2006). En av hans underliggende målsetninger er å belyse hvilke problemer en kvalitetstilnærming til et arkeologisk gjenstandsmateriale medfører, noe som har en aktualitet i denne sammenheng. Motivstykkenes varierende kvalitet gir grunnlag for en mengde arkeologiske fortolkninger av materialets hensikt og funksjon. En kvalitetstilnærming til materialet vil derfor være komplisert, da det ofte kan være basert på subjektive vurderinger (Neiss 2006: 132). Neiss fremlegger enkelte rammebetingelser i hans bruk av kvalitetskriterier, som medfører at kvalitet i større grad er basert på objektive vurderinger. Innledningsvis fremsetter han fire ulike kvalitetskriterier. Disse er *materialverdi*, *funksjonsverdi*, *håndverksskikkelighet* og *affeksjonsverdi* (Neiss 2006: 134-149). Han benytter seg av disse kriteriene for å vise til hvordan spenner fra samme verkstedstradisjon, kan ha ulik kvalitetsmessig utførelse. *Håndverksskikkelighet* uttrykker arbeidsintensitet eller graden av ornamentikkens kompleksitet (Neiss 2006: 140). Gjennom en undersøkelse av likartede gjenstander, kan en håndverksmester slik gjenkjennes, gjennom hans kontroll av motivsammensetning, og hans evne til å formulere en komposisjon i henhold til medium og material. Denne fremgangsmåten i en tilnærming av utvalgte motivstykker, vil i det følgende

danne grunnlaget for å kunne diskutere kvalitet og håndverksskikkelighet. Samtidig tillater en slik tilnærming at gjenstandsgruppens opptreden kan knyttes både opp mot standardproduksjon og praktproduksjon, selv om den kvalitetsmessige gjennomførelsen ikke alltid er like god.

Slik vil også forståelsen av *rom* kunne behandles som en tilnærming til kvalitet av ornamentikken på motivstykkene. Det er i samsvar mellom forståelsen av komposisjon og motivfelt (se 4.1), en beherskelse og mestring av ornamentikk forgår. Håndverksskikkelighet betegnes ikke kun gjennom motivets sammensetning og kompleksitet, men også av håndverkerens evne til å tilpasse motivet i et gitt felt. Å utforme ornamentikk og å tilpasse dette innen *det tillatte rommet*, er en evne som krever kyndighet og en teknisk forståelse for ornamentikkens struktur. Slike tilpasninger kan være tilrettelegging av dyrefigurens legemsdeler, retningen dyrehodet vendes i eller bruken av ornamentale bånd for å komplimentere dyrefiguren. Håndverksskikkelighet betegnes slik også av en forståelse for samspillet mellom motiv og felt. Dette gjelder plasseringen av dyrefiguren og ornamentale bånd, avstandsforholdet mellom disse og innenfor et intensjonelt begrenset og formgitt *rom*.

### 4.3 Analyseredskaper

For å kunne belyse og undersøke motivstykker i forhold til de ovenstående kriteriene, er det nødvendig å etablere noen begreper som kan forklare litt nærmere hvilke aktiviteter motivstykkene gjenspeiler. Som nevnt innledningsvis har materialgruppens spesielle beskaftenhet ført til at motivstykker i stor grad er et misforstått fenomen, på en slik måte at det er blitt opprettet et kunstig skille mellom gjenstand og funksjon (se 1.4). I behandlingen av et utvalg motivstykker med deres egenartede karakter, må det opprettes nye definisjoner og en annen terminologi i en tilnærming til hvilken intensjon som har ligget bak tilskjæringene. Begrepet *aktivitet* vil være fellesbetegnende på alle tilskjæringene som har funnet sted på motivstykket. Dette begrepet vil igjen kunne deles inn i undergrupperinger. Begrepet *motiv* vil kun bli benyttet på de fremstillingene som er formmessig identifiserbare og utviser en billedlig sammenheng. Begrepet *motiv* kan igjen deles inn i:

*Frittstående motiv*: motivet er ikke avgrenset og tilpasset et felt av en bestemt form (eks. ill. 20). Hensikten med aktiviteten har vært å avbilde et bestemt motiv, mer enn å arbeide med tilpasningen innenfor en ramme.

*Avgrensede motiv:* motivet er avgrenset og innordnet i et felt av en bestemt form, som kan være enten sirkulær, rektangulær, kvadratisk eller trekantet (eks. ill.16, 17, 19). Hensikten bak aktiviteten har vært å tilpasse motivet til en gitt form og innenfor rammen av et felt på motivstykket.

Denne distinksjonen er viktig for å kunne behandle de ulike aktivitetene som har forekommet gjennom håndverkerens samhandling med motivstykket. De to aktivitetene viser til ulike intensjoner bak tilskjæringene. Å inndelegge de på en slik måte, vil være vesentlig i en tilnærming om en passiv og kommunikativ handling i ornamentikk.

*Mønster:* mønster er en tilleggsegenskap ved motiv, der et motiv er utformet på en bestemt og definerbar måte. Hensikten med aktiviteten er å praktisere ulike mønstre (eks. ill. 9 og 4). Mønster kan igjen deles inn i to underkategorier:

*Fletteremse:* tilskjæring av ornamentale remser av fletningsdekor.

*Motivrekke:* tilskjæringen av det samme motivet forekommer opptil flere ganger og er plassert i løpende lineære rekker.

*Skisser:* begrepet betegner de aktivitetene, hvor ingen av de ovennevnte begreper er gyldige. Noen av motivstykkene inneholder skisser som ikke kan kobles opp til å være ornamentikk av noe slag.





## **Kap. 5: Analyse - motivstykker fra Dublin og deres kontrast**

De ovennevnte analyseredskapene er ment å være et hjelpemiddel i tilnærmingen til de ulike kvalitetsmessige variasjonene som kan forekomme og hvordan de kan knyttes opp til kvaliteten av ornamentikken. På slik måte kan det nærmere undersøkes hvilke håndverkere som står bak tilskjæringene og hvilken aktivitet motivstykkene kan sies å gjenspeile. Det er gjennom en tilnærming til både kvalitet og ornamentikk i tilskjæringene på motivstykkene, at spørsmålet om en samhandling lettere kan undersøkes. Redskapene ovenfor vil være behjelpelig for å se på hvilken måte dette håndverket reflekterer en passiv eller en kommunikativ handling.

Tabell II er en oversikt over de 42 motivstykkene fra Dublin, som ble presentert i O'Meadhras katalog (1979). Noen av de nye funnene, som er en del av tilveksten av motivstykker i Dublin etter at katalogen var publisert, er presentert i en egen tabell (III), med en kildehenvisning til publikasjon. Gruppen som består av tilveksten av motivstykker etter 1979 er ikke satt inn i hovedtabellen, da bildene ikke er tilstrekkelig for å se totalantall av motiv og eventuelle repetisjoner. Kun enkelte av de nye funnene vil bli inkludert i en videre analyse, da det er frigitt et klart og oversiktlig bilde, slik at man tydelig kan se hvilken type ornamentikk som praktiseres på motivstykket. Foto av disse er inkludert i illustrasjonslisten (ill.11,13,14,15 og 16).

Videre vil det bli trukket inn tre irske lokaliteter for en komparativ analyse. Disse er valgt fordi de regnes som tradisjonelt irske bosetningstyper, hvor det ikke har blitt påvist betydelig spor etter norrøn innflytelse, i tillegg til at det har blitt funnet et større antall motivstykker der. Disse lokalitetene, med en presentasjon av kontekst og funn, vil fungere som en kontrast til Dublin og derfor et hjelpemiddel i behandlingen av problemstillingen.

### **5.1 Dublin**

I O'Meadhras katalog er motivstykkene fra Dublin blitt presentert med en stigende nummerering fra 22 til 63, hvor rekkefølgen er tilfeldig. Tabell II er en oversikt over motivstykkene, med antall motiv, repetisjoner av like motiv, hvilken ornamentikk og hvilken aktivitet de ulike motivstykkene kan sies å illustrere.

Katalog nummer	Material	Dimensjon målt i cm (L x h x d/b)	Antall motiv totalt	Antall repetisjon av et eller flere motiv	Ornamentikk	Aktivitet og motivegenskaper	Lokalitet
Cat. 22	Del av kjeveben	15x8,5x1,3	39	5+31+4	Geometrisk	Avgrensede, rektangulær og trekantet	E122 <sup>22</sup>
Cat. 23	Lærbit	9,5x3,8x0,3	3	0	Geometrisk	Avgrensede, rektangulære, mønster	E122
Cat. 24	Trestav	15,4x4,8x0,9	4	0	Geometrisk	Frittstående	E122
Cat. 25	Trebit	8,1x2x2	3	0	Geometrisk	Avgrenset, kvadratiske, mønster	E122
Cat. 26	Bein, ubestemt dyreart	15,5x4,5x2,3	13	2	Plante og dyreornamentikk	Frittstående	E122
Cat. 27	Steinplate av skifer	11,5x9,0x0,8	34	0	Geometrisk og dyreornamentikk	Ett frittstående, resten avgrensede, ulike former	E122
Cat. 28	Ribbebein ubestemt dyreart	13,7x2,8x1,0	15	8	Geometrisk	Avgrensede, rektangulære, mønster	E43 <sup>23</sup>
Cat. 29	Del av ribbebein	13,7x3,55x1,4	4	2	Geometrisk	Avgrenset, kvadratisk form	E43
Cat. 30	Del av ribbebein	15,0x3,6x0,7	19	1	Geometrisk	Avgrenset, rektangulære, mønstertype: fletteremse	E43
Cat. 31	Bein, ubestemt dyreart	18,2x3,0x2,0	12	5	Geometrisk	Ett frittstående, resten avgrenset, kvadratisk form, mønstertype: motivrekke	E71 <sup>24</sup>
Cat. 32	Bein, ubestemt dyreart	11,4x3,1x1,9	12	1	Dyreornamentikk, Ringerikestil og insulær type	Frittstående,	E71
Cat. 33	Bein, ubestemt	19,0x3,3x2,4	9	4+1	Geometrisk	2 frittstående, resten avgrenset, kvadratisk og rektangulær	E71
Cat. 34	Del av et oksehorn	5,45x3,2x0,2	2	0	Planteornamentikk og geometrisk	Frittstående	E71
Cat. 35	Ribbebein	19,5x3,0x0,8	3	0	Dyreornamentikk, mulig Ringerike	Frittstående	E71
Cat. 36	Ribbebein	14,7x4,4x2,6	1	0	Dyreornamentikk, naturalistisk	Frittstående	E71
Cat. 37	Del av et ribbebein	15,2x3,8x0,8	51	6+7+6+7+2	Geometrisk og dyreornamentikk	Frittstående og avgrenset; kvadratisk, sirkulær og rektangulær, mønster: fletteremse	E71
Cat. 38	Bein, ubestemt	10,0x2,8x2,0	12	4	Geometrisk og dyreornamentikk	Frittstående og innrammede, kvadratisk og rektangulær, mønstertype: fletteremse	E71
Cat. 39	Bein, ubestemt	12,7x3,4x2,45	18	2+3	Plante og geometrisk ornamentikk	Frittstående og avgrensede, ulike former	E71
Cat. 40	Del av et ribbebein, ubestemt	8,4x3,2x0,7	8	6	Geometrisk	Avgrenset, trekantede	E71

<sup>22</sup> Christ Church Place

<sup>23</sup> High Street, NMI utgravninger 1963 (O'Meadhra 1979: 23)

<sup>24</sup> High Street, NMI utgravninger 1967 (O'Meadhra 1979: 23)

<b>Cat. 41</b>	Del av et ribbebein, ubestemt	14,3x2,2x1,2	2	0	Abstrakt, usikkert		E71
<b>Cat. 42</b>	Del av hoftebein, ubestemt	10,8x5,4x1,5	5	0	Abstrakt og geometrisk	Frittstående og avgrenset, mønstertype: fletteremse	E71
<b>Cat. 43</b>	Del av ribbebein, ubestemt	22,3x3,5x0,8	51	41	Geometrisk	Avgrenset, kvadratiske og rektangulær	E71
<b>Cat. 44</b>	Del av ribbebein, ubestemt	18,6x4,0x1,0	16	6	Geometrisk	Avgrenset, kvadratisk, mønstertype: motivrekke	E71
<b>Cat. 45</b>	Del av ribbebein, ubestemt	13,0x3,7x1,5	1	0	Abstrakt, mulig uferdig dyreornamentikk	Frittstående	E71
<b>Cat. 46</b>	Del av ribbebein, ubestemt	7,4x4,7x1,1	1	0	Geometrisk	Frittstående	E71
<b>Cat. 47</b>	Del av ribbebein, ubestemt	17,0x3,7x0,8	5	5	Geometrisk	Avgrenset, trekantede	E71
<b>Cat. 48</b>	Del av ribbebein, ubestemt	11,1x2,8x1,5	1	0	Abstrakt	-	E71
<b>Cat. 49</b>	Del av ribbebein, ubestemt	14,3x3,3x0,8	9	5	Geometrisk	Avgrenset, rektangulære, mønstertype: fletteremse	E71
<b>Cat. 50</b>	Del av hoftebein, ubestemt	16,3x16,1x2,4	13	10	Geometrisk	Avgrenset, rektangulær, sirkulær form	St. Thomas Street, løsfunn
<b>Cat. 51</b>	Del av kjevebein, ubestemt	19,4x10,2x2,0	41	17+3	Geometrisk	Avgrenset, rektangulære, kvadratisk og trekantet, og mønstertype: fletteremse	St. Thomas Street, løsfunn
<b>Cat. 52</b>	Del av ribbebein, ubestemt	9,8x3,8x0,7	13	7+3	Geometrisk	Avgrenset, kvadratisk og trekantet form.	St. Thomas Street, løsfunn
<b>Cat. 53</b>	Del av ribbebein, ubestemt	24,8x3,8x1,0	4	3	Geometrisk	Frittstående, mønstertype: fletteremse	E81 <sup>25</sup>
<b>Cat. 54</b>	Del av ribbebein, ubestemt	17,0x3,2x0,8	36	3+2	Geometrisk	Avgrenset, kvadratisk, rektangulær, mønstertype: fletteremse	E81
<b>Cat. 55</b>	Del av ribbebein, ubestemt	12,9x2,4x0,8	2	0	Dyreornamentikk, Ringerikestil	Frittstående	E81
<b>Cat. 56</b>	Del av ribbebein, ubestemt	11,4x3,8x0,7	3	0	Geometrisk	Avgrenset, rektangulær	E81
<b>Cat. 57</b>	Del av ribbebein, ubestemt	17,3x3,8x0,7	14	4	Geometrisk	Avgrenset, rektangulær, trekantet, mønstertype: fletteremse	E81
<b>Cat. 58</b>	Del av hoftebein, ubestemt	10,7x4,4x0,5	2	0	Geometrisk	Frittstående, mønstertype: fletteremse	E81
<b>Cat. 59</b>	Del av ribbebein, ubestemt	9,35x3,0x0,8	1	0	Abstrakt	-	E81

<sup>25</sup> Winetavern Street

<b>Cat. 60</b>	Del av kjevebein, ubestemt	17,0x5,2x2,6	98	25+22	Geometrisk	Avgrenset, kvadratisk, rektangulær, trekantet	E81
<b>Cat. 61</b>	Del av ribbebein, ubestemt	21,0x4,5x1,1	49	10	Geometrisk	Avgrenset, trekantet	E81
<b>Cat. 62</b>	Del av hoftebein, ubestemt	13,0x8,0x1,25	2	1	Geometrisk	Avgrenset, mønstertype: fletteremse	E81
<b>Cat. 63</b>	Del av brynestein (?)	5,9x4,5x1,5	15	1	Dyreornamentikk, geometrisk	Frittstående og avgrenset, sirkulær	E81

**Tabell II:** etter O'Meadhra 1979: ss. 23, 37-67, 116-176. Dimensjon, antall motiv pr. stykke og antall repetisjoner av motiv, er hentet fra O'Meadhras beskrivelser, skisser og illustrasjoner fra ovennevnte sider. Kolonne 5 viser antall repetisjoner av samme motiv på stykket. Der hvor det står flere antall, f.eks. "25+22", indikerer summeringen av to eller flere like motiver repetert. Ornamentikk, aktivitet og motivegenskap er gruppert ut fra egne observasjoner med begrepene etablert i metodekapittelet.

**Tabell III**

Funnummer	Ornamentikk	Kilde
<b>E122:6567</b>		Johnson 2000: 147, Fig. 31, Graham-Campbell 1980: 290, ill. 477.
<b>E122:9732</b>		O'Meadhra 1987b: 160, Pl. Ib, Johnson 2000: 150, fig. 33.
<b>E122:14044</b>		O'Meadhra 1987b: 16, Pl. Ic.
<b>E122:6567</b>	<b>Geometrisk og dyreornamentikk</b>	Ó Ríordáin 1976: 145, Pl.5.
<b>E122:15234</b>		Johnson 2000: 143, Fig. 26.
<b>E122:16264</b>	<b>Geometrisk og dyreornamentikk</b>	Johnson 2000: 143, Fig. 27, 28, 29, 30.
<b>E122:9143</b>		Johnson 1998: 104, Fig. 34.
<b>E122: ?</b>	<b>Geometrisk og dyreornamentikk</b>	Ó Ríordáin 1981: 44, fig. 4. Funnr. ikke oppgitt.
<b>E172:16153</b>	<b>Geometrisk</b>	Lang 1988: 96, fig. 123, ix.
<b>E141:5222</b>	<b>Geometrisk</b>	Lang 1988: 95, fig. 120, ix.
<b>E132:181</b>	<b>Geometrisk</b>	Lang 1988: 95, fig. 119, ix.

**Tabell III:** Oversikt over noen motivstykker som ikke er inkludert i O'Meadhras katalog. Ornamentikk er opplyst der det frigitte bildet av motivstykket er klart nok for å kunne identifisere dette.

## 5.2 Aktivitetsgrupper

Tabell II illustrerer en langt høyere forekomst av geometrisk ornamentikk enn av dyreornamentikk. Dette viser til en intensjonell aktivitet som har handlet om en tilegnelse, fra håndverkerens side, av en bestemt type ornamentikk. Samtidig viser motivstykkene, med bruk av analysebegrepene, at dette er en praksis som har foregått på ulike måte og på ulike nivåer. Flere av motivstykkene viser til en intensjonell aktivitet som har handlet om å tilpasse motiv til en gitt form (se 4.4) og at håndverkeren har operert med en forståelse for motivfelt (se. 4.1). I tillegg inneholder flere av motivstykkene visse likhetstrekk, noe som gjør det mulig å knytte dem til en lik aktivitet og inndele dem i ulike aktivitetsgrupper.

### *Aktivitetsgruppe 1 – praktisering av geometrisk ornamentikk*

#### *Undergruppe: enkle fletteknuter*

Denne gruppen motivstykker utviser likhetstrekk som gjør at de kan knyttes til en likartet aktivitet. Gruppen inkluderer Cat. 22 (ill.1), 43 (ill.3), 44 (ill.4), 47, 52 (ill.3), 60, 61 (ill. 5). Alle motivstykkene inneholder enkle fletteknuter og triquetraknuter. Den samme fletteknuten er tilskåret gjentatte ganger i forskjellig ferdighetsgrad.

### *Aktivitetsgruppe 2 – praktisering av geometrisk ornamentikk*

#### *Undergruppe 1: fletteremser*

Aktiviteten har omhandlet praktisering av insulære fletteremser. Gruppen består av Cat. 28+30 (ill.9), 49, 50 (ill.10), 51, 58, 59, 62. Flere av motivstykkene her viser til en intensjonell praktisering av en bestemt form for dekor. De fleste som opptrer er insulære varianter. Her er både gjentakelser av samme type fletteremse på samme stykke og flere varianter av fletteremser forekommer på ett stykke. Inkludert her er også et funn som ikke er publisert i O'Meadhras katalog, E122:16153 (ill.11).

#### *Undergruppe 2: Fletteremser opptrer i kombinasjon med enkle fletteknuter*

Denne undergruppen består av de motivstykker, hvor både insulære fletteremser og enkle fletteknuter opptrer i kombinasjon på det samme motivstykket. Gruppen består av Cat. 23, 33, 37+39 (ill.12), 38 (ill.8), 50 (ill. 9), 52 (ill.6), 53, 54, 57, 60 (ill.7). Man ser her at det har foregått en intensjonell praktisering av begge varianter på det samme stykket, noe som kan

indikere at håndverkeren hadde en høyere grad av kyndighet. Inkludert her er også E141:5222 (ill.13) og E132:181 (ill.14), som ikke er inkludert i O'Meadhras katalog.

### *Aktivitetsgruppe 3– dyreornamentikk og geometrisk ornamentikk*

#### *Undergruppe: frittstående og avgrensede*

I denne gruppen har aktiviteten hatt fokus på tilskjæring av dyreornamentikk. Dette opptrer også sammen med geometrisk ornamentikk. Gruppen består av Cat. 26 (ill.20), 27 (ill.17), 32 (ill.21, 21.1, 21.2, 22, 22.1 og 22.2), 33 og 35 (ill.18), 36, 55, 63. Inkludert her er også E122:6567 (ill.15), E122:16246 (ill.19) og E122:? (ill.16), som ikke inngår i O'Meadhras katalog.

Dyreornamentikken er ofte gjennomgående av høyere kvalitet enn den geometriske ornamentikken, der den forekommer på samme stykke. Cat. 26 inneholder motiver utført i Ringerikestil, kjennetegnet av den oppbrutte linjeføringen av flate ornamentale bånd. Her er imidlertid motivet utført på slik måte at dyrefigurene er dempet, i tillegg til at bruken av menneskelignende masker er benyttet som sentraltema. Dyrefigurene er fremstilt som åttetallsformede dyr, hvor de snirkler seg rundt maskene og inntar en diskre posisjon ved motivets midtparti. Ingen av dyrehodene er avbildet med øyne, men på bakgrunn av det avrundede snutepartiet og dyrehodets form, er dyrefiguren lett gjenkjennelig (ill.20, side A). Det andre sentrale motivet på stykket består av et vegetativt motiv utført i Ringerikestil. Den samme oppbrutte linjeføringen av flate ornamentale bånd forekommer. Men her er dyrefiguren forsvunnet helt (ill.20, side C).

Cat. 27 inneholder opptil flere avgrensede partier av dyreornamentikk. Enkelte steder er dyrefiguren fremstilt naturalistisk, mens på andre steder er den mer deformert og abstrakt. Der hvor dyret er avbildet tydelig, har dyret mandelformede øyne og krøllformet snuteparti. Hele siden av den ene overflaten viser at motivene har blitt tilskåret med hensikt i å innpasse det i et felt av en bestemt form (ill.17). Sirkulære, rektangulære og halvmåneformede formater opptrer. Dette motivstykket er det eneste av to motivstykker som er tilvirket av stein fra Dublin. Den ene siden av motivstykket er fullstendig tildekt av motiver. På andre siden er det blitt forsøkt tilskåret noen få enkle fletteknuter.

Cat. 32 inneholder også to sentrale motiver med dyreornamentikk i Ringerikestil, hvor begge er sentrale motiver på stykket. Det ene motivet kan sies å være klassisk Ringerikestil, hvor dyrefiguren er tydelig og dyrehodet er tradisjonelt fremstilt (ill.22 og 22.1). Motivstykket

inneholder imidlertid også enkelte motiver av mer insulær art. Dyremotivet som er tilskåret rett ved motivet utført i Ringerikestil, kan sies å være mer insulær enn norrøn i formgivningen (ill. 21.1 og 21.2). På Cat.32 er også enkelte motiver kun lett markert i overflaten. Håndverkeren har påbegynt tilskjæringene, men har ikke fullført motivene. På Cat. 35 og Cat. 55 er det også påbegynte tilskjæringer av dyremotiver, mens Cat. 36 inneholder en skisse av en naturalistisk løvelignende dyrefigur (O'Meadhra 1979: 133, fig. 148). På Cat. 63 (O'Meadhra 1979: Pl.26), har det blitt tilskåret en mer abstrakt dyrefigur, som ikke kan sies å tilhøre verken norrøn eller irsk tradisjon.

### 5.3 Komparativ analyse- tre irske lokaliteter

#### 5.3.1 Lagore Crannóg – kontekst, funn og relasjoner

Undersøkelser av Lagore Crannóg<sup>26</sup> ble utført i 1934-36 av Harvard Archaeological Expedition og resultatene av arbeidet ble deretter publisert i *Proceedings of the Royal Irish Society* i 1950. Hugh Hencken ledet utgravningene av Lagore Crannóg og det er hans dokumentasjon som foreligger om stedet. Han daterte selve oppføringen av crannógen til sent på 600-tallet, og identifiserte flere faser av konstruksjonsendringer, som påløpte inntil 1000-tallet. Skriftlige kilder forteller at Lagore Crannóg ble brent av vikinger i 934 e. Kr., noe som samstemte med de arkeologiske undersøkelsene, ifølge Hencken (Hencken 1950: 6, Comber 1997: 105). Skriftlige kilder omtaler Lagore som et sentralt og viktig sted allerede så tidlig som 651 (Hencken 1950: 6). Hencken påviste fire bruksfaser av Lagore Crannóg (ibid: 5-7), men en senere revisjon og gjennomgang av funndata har ført til en noe finjustering i dateringen av disse (Comber 1997). Flere skikkelser, kjent fra skriftlige kilder, har også blitt knyttet til Lagore (Price 1950: 18-34, Comber 1997: 102-104), noe som indikerer at Lagore hadde en viss status innen det sosiale landskapet i opptakten til etableringen av Dublin.

Det ble funnet 14 motivstykker under utgravningene. Det ble også funnet en større mengde produksjonsavfall tilknyttet metallvirksomhet. Dette omfattet blant annet bruddstykker av støpeformer av brent leire og støpeformer av stein, hvor flere inneholdt matriser for

---

<sup>26</sup> Crannóg er en insulær bosetningstype man finner situert i våte områder som sumpområder, elveløp og innsjøer i store deler av Irland, så vel som i Storbritannia. Disse bosetningstypene beskrives også som "kunstige" øyer, og har en lang brukstid innen insulære områder og de tidligste legges til bronsealder, de seneste inntil middelalder (Fredengren 2002).

produksjon av spesifikke gjenstandstyper. En av støpeformene inneholdt et avtrykk for produksjon av en ringnål, mens noen av støpeformene av stein har blitt brukt til støpning av metallbarrer. Videre ble over 279 fragmenter av smeltedigler funnet og flere av disse hadde spor av metallrester (Comber 1997: 107-108). Dette viser at det både har foregått mer spesialisert støping av gjenstander og omsmelting, det siste indikert av metallbarrene. Det var flere indikasjoner på at det har foregått arbeid med glass og emalje (Comber 1997: 110). Samtidig ble det gjort flere gjenstandsfunn av norrøn art på stedet. Blant annet ble det funnet fire beinkammer av norrøn type (Hencken 1950: 184-189), en spydspiss av jern og et fragment av en armring i sølv av vikingidstype (Comber 1997: 87,97).

Michelle Comber mener at Lagore har vært et sentralt produksjonssted som har hatt tilhørighet til et større metallhåndverksmiljø, hvor både praktproduksjon av gjenstander i edelmetall og standardproduksjon av gjenstander av jern, kobberlegering og tinn, har foregått på samme plass (Comber 1997: 109-113). Både mengden og de forskjellige varianter av smeltedigler og støpeformer, viser at forskjellige metallteknikker og gjenstandsproduksjon ble praktisert på Lagore Crannóg. Samtidig indikerer produksjonsavfallet at komplekse dekortechnikker som krevde en høyere teknisk kyndighet ble praktisert. Dette inkluderte emaljeringsteknikker, samt bruk av gulltråd for granulering og filigransteknikk og tynne metallplater for produksjon av pressblikk<sup>27</sup> (Comber 1997: 110).

### *Motivstykkene*

Av de fjorten motivstykkene funnet ved Lagore Crannog, er fire av bein, et er av tre, et er et fragment av lignitt og resten er av skifer (O'Meadhra 1979: 88-95). Av de fjorten motivstykkene, er fire klassifisert som løsfunn og ble registrert henholdsvis i 1839, 1867 og 1894 (O'Meadhra 1979: 24). Videre er disse løsfunnene katalogisert som Cat.116-120 (O'Meadhra 1979: Pl.41, 42 og 43: 120A+B). Det foreligger dermed ingen dokumentasjon av deres kontekst. Av de fire løsfunnene, er det ett, Cat. 119 (ill.23 og 23.1), som skiller seg ut ved håndverksskikkelighet. Dette motivstykket er av bein og inneholder opptil 37 motiver, hvor tretten består av triquetraknuten, åtte fletteremser og tre dyremotiver av insulær dyreornamentikk (O'Meadhra 1979: 88). Det er dyremotivene på dette motivstykket, Uta

---

<sup>27</sup> En fremstillingsmetode av tynne dekorerte metallplater. Metoden går ut på å bruke en tilskåret modermode, hvor tynne plater av metall legges over det uskårne mønsteret, deretter fulgt av en blyplate, hvor mønsteret blir overført til metallplaten ved å legge press på blyplaten og bruke hammer og punsel (Lønborg 1998: 46-47).



Roth har benyttet seg av, da hun beskriver formgivningen av det typiske irske dyret (se 4.1). I funngruppen som inneholder motivstykkene med stratigrafisk dokumentasjon, skiller også Cat. 123 (ill.24) seg ut ved håndverksskikkelighet. Cat. 123 er også av bein og inneholder spor etter 32 aktiviteter, hvor åtte av motivene er triquetraknuter, mens ti av motivene består av ulike varianter av båndfletning. Cat. 123 inneholder ingen dyreornamentikk.

De resterende motivstykkene er av ulike typer skiferstein og her er det tre som utmerker seg med hensyn til håndverksskikkelighet. Disse er katalogisert som Cat. 126 (O'Meadhra 1979: 92, 187: fig.415), Cat. 125 (O'Meadhra 1979: 92, pl. 46: 125A+B) og Cat. 128 (O'Meadhra 1979: 94, 188: fig. 419+420). Cat. 126 inneholder spor etter fire aktiviteter, hvor to består av identiske båndfletningsmotiver. Den tredje aktiviteten er et påbegynt motiv av samme båndfletning, mens siste aktivitet består av et felt med irregulære skraper i overflaten, noe O'Meadhra har tolket som et mulig utvisket motiv<sup>28</sup>. Cat. 126 illustrerer dermed at samme type båndfletning har blitt praktisert opptil tre ganger på samme stykke. Samtidig er disse båndfletningsmotivene av samme komposisjonstype som to av de åtte på Cat. 119 og to av de ti båndfletningsmotivene på Cat. 123<sup>29</sup>.

### 5.3.2 Nendrum Monastery – kontekst, funn og relasjoner

Utgravningene av Nendrum pågikk i 1922-1924, under ledelse av H.C. Lawlor. Han fulgte opp med en publikasjon i 1925, med tittelen *The Monastery of St. Mochaoi of Nendrum* (HMSO 1966: 293). Det foreligger lite dokumentasjon av stratigrafiske relasjoner fra hans arbeid, noe som gjør at hans rapport er av lite kildemessig verdi med hensyn til direkte funnkontekst av motivstykkene (O'Meadhra 1987: 72). Det har derfor vært vanskelig for nyere forskning å tilnærme seg stedets funksjon i tid og rom (HMSO 1966: 292-293).

Lokaliteten består av en "cashel"; en opphøyet sirkulær festning, med en omsluttende jordvoll rundt ruinene av et kloster. Det er også spor etter sekulær bosetning, selv om det er uklart om denne er samtidig med bruken av klosteret (HMSO 1966: 293). Motivstykkene ble funnet i

---

<sup>28</sup> O'Meadhra (1979: 92): under punkt 126A4, hennes beskrivelse av denne aktiviteten er som følgende: "Scratched rectangular area with traces of curved and straight bands. Erased pattern. Partly underlies 126A1-3."

<sup>29</sup> Sammenligning av O'Meadhras (1979) tegning av motivene på Cat. 126 (s.92), med Cat.119 (s.89) og Cat.91 (s. 91), viser likheter i flettingen og knutene av båndene, samt i måten å påbegynne båndfletningen. Avslutningene er noe forskjellige og kan indikere at det har blitt praktisert alternative måter å avslutte en fletteremse på, noe som kan indikere at dekoren var ment for bruk til ulike medier og derfor krevde varierte uttrykk.

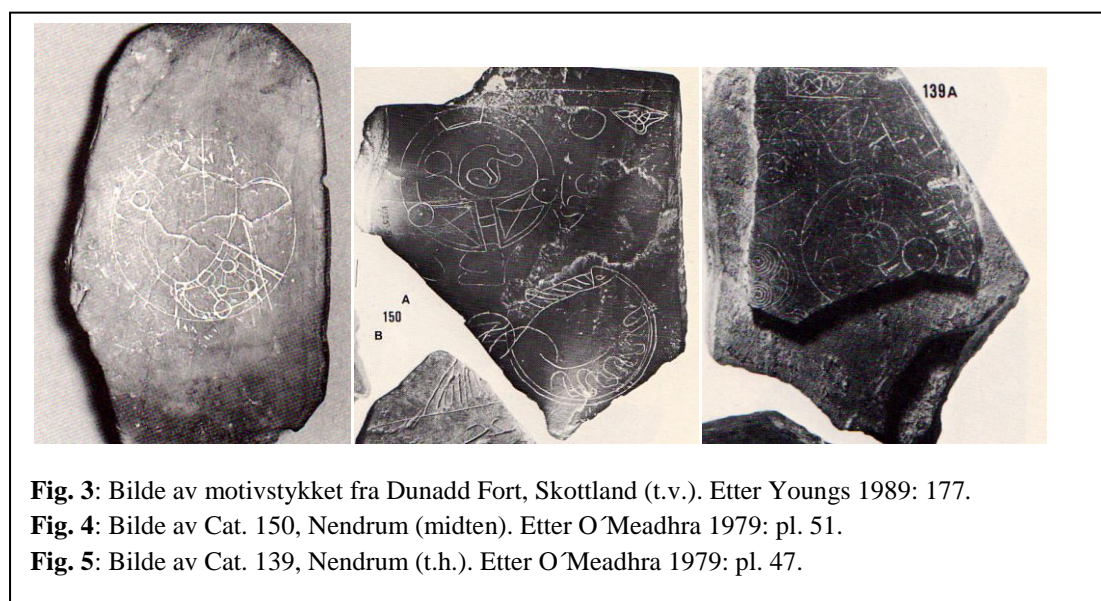
tilknytning til en rektangulær bygning ved klosteret. Innenfor denne ble det funnet spor etter produksjonsavfall tilknyttet metallarbeid. Bygningen har derfor blitt tolket til å være restene av en monastisk ”håndverksskole” (HMSO 1966: 294). Typologisk datering av funnene og produksjonsavfallet antyder at bygningen har vært i bruk mellom 800 og 900-tallet (HMSO 1966: 292). De tidligste funnene på stedet indikerer at en bosetning allerede var etablert på 600-tallet, men disse ble ikke funnet i tilknytning til bygningen (O’Meadhra 1987: 72). Dette kan antyde at etableringen av den såkalte ”skolen” var noe senere og en motivstykkepraksis kan først ha oppstått samtidig med oppføringen av bygningen. Selve stedet viser imidlertid til å ha hatt en lengre brukstid, noe som også kan indikere at motivstykkene reflekterer en eldre tradisjon på stedet, men at dette ikke ble en etablert praksis før oppføringen av ”skolen”. Det ble gjort flere funn av ringspenner og ringnåler, samt en større mengde bruddstykker av smeltedigler og støpeformer (HMSO 1966: 138-139). Av alle funn, kan ingen typologisk plasseres til tidligere enn 600-tallet (HMSO 1966: 292). Et remendebeleg av en type som forekommer i Dublin rundt 900-1000 tallet, ble også funnet (O’Meadhra 1987: 72, HMSO 1966: fig. 80.8).

### *Motivstykkene*

Det ble funnet 24 motivstykker av flate skifersteinsheller. Flesteparten av motivstykkene er av en lavere håndverksskikkelighet og kan bedre beskrives som skisser og lette skraper i overflaten. Noen av aktivitetene omhandler enkle varianter av båndfletning (O’Meadhra 1979: pl. 47, 50 og 51). Tre av skifersteinshellene inneholder mulige skisser med en utforming av ringspenner. Disse er Cat. 150, Cat. 144 og Cat. 139. Foruten dette er det vanskelig å identifisere klare og intensjonelle motiver av noe slag og der det forekommer, består motivene av lette overflateskraper. Cat. 138 er det eneste stykket som inneholder tre motiver med forsøk på relieff og disse består av triquetra knuter. Selv disse er noe asymmetriske og mindre velbalansert (O’Meadhra 1979: Pl. 50, ill. 138). Disse motivstykkene utviser en lavere håndverksskikkelighet. Det er usikkert om dette skal forstås på bakgrunn av råmaterialets tekniske egenskaper eller håndverkerens kyndighet. Da det ikke er funnet noen motivstykker i bein, er det vanskelig å avgjøre om motivstykkene her kanskje gjenspeiler en annen praksis.

Flere av motivstykkene inneholdt skisser med likhet til ringspenner. Slike skisser har blitt konstruert ved bruk av et passerlignende verktøy (Whitfield 2001: 233). Niamh Whitfield benytter seg et motivstykke fra Nendrum for å belyse den tekniske utformingen av den

skotske Hunterston ringspenner av typen *pseudo-penannular brooch*<sup>30</sup> (Whitfield 2001: 232). Hun mener at slike spenner er utformet ved bruk av et unikt geometrisk system. Dette forklarer hun ved å sammenligne et av motivstykkene fra Nendrum med et motivstykke (fig.3) funnet ved Dunadd fort, Argyll i Skottland (Whitfield 1999: 296-311). I tillegg kobler hun produksjonen av den irske Tarapennen<sup>31</sup> til en lik praksis, ved at den deler de samme formmessige karakteristikkene med Hunterston spennen (Whitfield 2001: 231-239). Motivstykket fra Nendrum som Whitfield trekker frem er katalogisert som Cat. 150 (fig.4). Den ene siden av skiferhellen inneholder to skisser av en ringspenne, hvor begge skissene har blitt innarbeidet mekanisk, sannsynligvis ved bruk av et passerverktøy. Begge skissene inneholder illustrasjoner av en ringspenne med en diameter på 21 mm. (Whitfield 2001: 233). Et av de andre motivstykkene fra Nendrum, Cat. 139<sup>32</sup> (fig.5), inneholder også en mulig skisse av en ringspenne, som illustrerer godt Whitfields geometriske aspekt i utforming av ringspinner (O'Meadhra 1979: 190, fig. 429).



<sup>30</sup> Begrepet *penannular* betegner spennens sirkulære form. *Pseudo* betegner typen ringspinner hvor endestykkene er blitt sammenføyd, i motsetning til den tidligere varianten der endestykkene er åpne og tillater at nålen til spennen kan beveges gjennom ringen (Whitfield 2001: 228).

<sup>31</sup> Spennen ble funnet i 1850 ved strandkant av elven Boyne i Bettystown, i nærheten av stedet kalt Tara. Spennen har derfor tradisjonelt blitt koblet til "Hill of Tara", et nekropolis og rituelt sted, som spenner over en bruksperiode fra 3500 f. Kr. til 1000 e.Kr. Mellom 400 -1000 e.Kr. var stedet av stor betydning for ritualer i forbindelse med innvielser av irske territoriale konger, og stedet hatt en sentral og politisk status i det irske sosiale landskapet (Whitfield 2001: 211).

<sup>32</sup> O'Meadhra 1979: Pl. 47, fig. 139a; Dette motivstykket inneholder en skisse av en mulig ringspenne som består av en større sirkel, hvor tre mindre sirkler er satt innenfor denne. Skissen har blitt utformet mekanisk ved bruk av et passerverktøy. De mindre sirklene er plassert i et geometrisk forhold i hovedsirkelen og kan indikere kontrollpunkt i en utforming av ringspinner, slik Whitfield har demonstrert (Whitfield 2001: 234, fig. 15, ss. 235-236).

Men de fleste av ringspennene funnet på Nendrum, er forholdsvis enkle i form og dekor (HMSO 1966: 138, 139: fig. 80, 1-4). De deler ingen likhet med skissene på motivstykkene. Dette viser, nok en gang, at motivstykker ikke kan kobles direkte opptil til gjenstandene funnet innenfor samme kontekst.

### **5.3.3 Gransha Mound – kontekst, funn og relasjoner**

Gransha Mound er en såkalt ”raised rath”, en irsk sekulær bosetningsform i bruk fra 500 til 1200- tallet. De er oftest anlagt på flate og slette partier i landskapet, og kan variere i omkrets og høyde. Utgravningene av Gransha Mound ble påbegynt i 1972, da deler av anlegget begynte å erodere. Undersøkelsene som fulgte påviste tre bosetningsfaser. Lynn har behandlet de ulike bruksfasene av stedet i omvendt stratigrafisk rekkefølge, hvor fase 1 betegner den tidligste aktiviteten tilknyttet bosetning, mens fase tre betegner siste spor av aktivitet på stedet. Den stratigrafiske relasjon mellom de ulike aktivitetsfasene, gjorde det vanskelig for Lynn å påvise et brudd eller kontinuitet i bruken av stedet. Motivstykker ble funnet i både fase 2 og fase 3 (Lynn 1985: 81-90).

Fase 1, den innledende bosetningsfasen, inneholdt noen få gjenstander som kan plasseres typologisk til 500/600 tallet. I den tidligste fasen ble det funnet keramikkskår og en fragmentert ringspenne av bronse dekorert med dyreornamentikk (Lynn 1985: 84). I fase 2 ble det funnet nærmere 40 fragmentariske motivstykker som var laget av skifer og en lokal steinvariant kalt ”shale”. I samme kontekst ble det funnet en rekke gjenstander av jern, deriblant knivblad, en pinsett, en skje/spatula, en stylus og andre uidentifiserbare gjenstander. Et av de uidentifiserbare jernobjektene har blitt antatt å ha tilhørt et passerverktøy og de fleste andre ble antatt for å være redskapstyper (Lynn 1985: 88). Over 40 steinredskaper ble funnet innenfor samme kontekst, deriblant flere spinnehjul og bryneemner, i tillegg til en større mengde steintyper som kan ha hatt en slipefunksjon. Foruten noen få bronsefragmenter, ble det funnet få spor etter lokalt metallarbeid på stedet. Noen få bruddstykker av støpeformer ble funnet, hvor et av fragmentene inneholdt avtrykk av en form for smykkenål (Lynn 1985: 88). I fase 3 ble det funnet to motivstykker, i tillegg til et armbånd av lignitt, ildstål, en glassperle og en ringnål av bronse. Denne fasen ble datert til slutten av 900-tallet og var den siste fasen som påviste spor etter aktivitet (Lynn 1985: 89). Dette indikerer at fase 2 representerer en

periode, hvor hovedaktiviteten på stedet var tilknyttet håndverk og produksjon, og denne aktiviteten var igjen tilknyttet til bruken av motivstykker. Samtidig antyder det at en praksis tilknyttet bruk eller tilvirkning av motivstykker opphørte rundt 1000-tallet og at dette var den siste aktiviteten som ble utført på stedet.

### *Motivstykkene*

Flere av motivstykkene inneholdt motiver som viser til lang brukstid innen irsk ornamentikk. Det ble likevel fastslått en datering rundt 800-900 e.Kr. Kvaliteten av de tilskårne motivene varierer. Flesteparten av motivstykkene inneholder spor etter flere faser med motivbearbeiding tilskåret ovenpå hverandre, noe som gjør at det er vanskelig å skille og isolere de enkelte motivene fra hverandre<sup>33</sup>. Det kan se ut som en mengde uferdige skisser. Av de 40 motivstykkene, inneholder tre av dem sirkulære skisser lik de som opptrer på motivstykker fra Nendrum. De deler likhetstrekk ved at de er mekanisk utformet ved bruk av et passerverktøy. Spesielt Cat. 89<sup>34</sup> deler likheter med Cat. 140 og Cat. 139 fra Nendrum. Formen på sirkelen er nøyaktig, noe som tilsier at den ikke har blitt skapt for frihånd, men er innarbeidet på mekanisk sett. På Cat. 89 er kun den ytre sirkelen tilskåret, mens partiet innenfor inneholder mange irregulære skraper, nærmest som om noe har blitt forsøkt risset vekk. Slike irregulære skraper og streker er noe som gjentar seg på de øvrige motivstykkene fra Gransha.

Cat. 76<sup>35</sup> viser et motiv, hvor sirkelen er blitt dekorert innvendig med mindre partier av et plantelignende motiv. Cat. 79<sup>36</sup> inneholder et motiv av en halvsirkel, hvor det har blitt tilskjært flere mindre spiralmotiv som løper inn i hverandre. En mulig praktisering av en utforming av ringspenner ved Gransha, illustreres best på Cat. 75<sup>37</sup>. Her er det blitt tilskåret tre konsentriske sirkler. Det er godt mulig at disse kan anses som kontrollpunkt og deler dermed en likhet med skissen på Cat. 139 fra Nendrum. Her er det også tydelig spor etter nålen av passerverktøyet som har skapt fordypninger i steinflaten. Det viser hvordan nålen har vært plassert forskjellige steder for å formgi de ulike sirklene. Dette motivstykket er også en god illustrasjon av Whitfields teori om den geometriske utformingen av ringspenner (Whitfield 2001: 234 - 235, fig. 15).

---

<sup>33</sup> O'Meadhra 1979: 180-182, fig. 381, 387 og 384.

<sup>34</sup> O'Meadhra 1979: 182, fig. 390.

<sup>35</sup> O'Meadhra 1979: 75, ill. 76A1.

<sup>36</sup> O'Meadhra 1979: 75, ill. 79B1.

<sup>37</sup> O'Meadhra 1979: 74, ill. 75B1.

Flesteparten av motivstykkene fra Gransha inneholder spor etter en rekke og mange uidentifiserte aktiviteter. De fleste aktivitetene, foruten de mulige skissene av ringspinner, er vanskelig å identifisere og det er få klare motiver av noe slag (O'Meadhra 1979: 74-84). Mange av aktivitetene består stort sett av skraper. Motivstykket Cat. 105<sup>38</sup> inneholder også en tilskjæring av et rutenett, noe som kan indikere hjelpelinjer for tilskjæring av geometrisk ornamentikk. Rutenettet forble tomt og motivstykket inneholder ingen definerte forsøk på tilskjæring av motiv.

Mekanisk utformede sirkulære skisser forekommer også på flere andre tidlige motivstykker fra de øvrige lokaliteter nevnt i tabell I. Et motivstykke fra Cathedral Hill, Co. Armagh, Cat. 14<sup>39</sup>, inneholder to mindre sirkulære skisser som er utformet ved bruk av et passerverktøy. Den kan dermed bli plassert i gruppe med motivstykker fra Gransha og Nendrum. Skissene består av to mekanisk utarbeidede sirkler (O'Meadhra 1979: 112, fig. 38).

## **5.4 Oppsummering av Gransha, Nendrum og Lagore og deres relasjon til Dublin**

Alle lokalitetene kan sies å være forbundet med ulike former for håndverksaktivitet på forskjellige nivåer. Enkelte av lokalitetene utenfor Dublin, kan også sies å være tilknyttet håndverksproduksjon av en større skala, da mengden produksjonsavfall indikerer dette. Dette er godt illustrert ved Lagore Crannog. Samtidig kan enkelte av motivstykkene knyttes opp mot en mer spesifikk gjenstandsproduksjon, slik som ved Nendrum og Gransha. I tillegg er noen av skissene på motivstykkene her blitt utformet ved bruk av spesialisert verktøy, noe som gir en videre indikasjon på tilstedeværelsen av et spesialisert miljø. Det er mulig at tidlige produksjonssteder som Nendrum og Gransha kan knyttes til et miljø, hvor en tilvirkning av motivstykker var nært forbundet med produksjon av sekulære smykkegjenstander.

Raghnall Ó Floinn har nylig påpekt at forløperne til den lukkede ringspinneren utviste stor variasjon i utforming, dekor og produksjonsteknikk. Han påpeker at slike variasjoner kan indikere eksperimentering av en større skala, hvor resultatet endte opp i utformingen av

---

<sup>38</sup> O'Meadhra 1979: 82, ill. 105A1.

<sup>39</sup> Sammenligning av foto av Cat. 14 i O'Meadhras katalog, s.112, fig. 30, og foto av Cat.150, s.190, fig. 432. På Cat.14 er kun ringspinnerens ytre sirkulære form ferdig skissert, samt en mindre sirkel i sentrum av denne. Disse kan ha fungert som punkter for kontrollmål i konstruksjonen av en mulig ringspenne.

lukkede ringspenner, slike som Taraspenner og Hunterston spennen (Ó Floinn 2009: 242-245). Han hevder videre, på bakgrunn av funndistribusjon og spennetyper, at en slik eksperimentering foregikk i sekulære bosetninger av høy status, i tillegg til at dette var begrenset til crannóg bosetninger (Ó Floinn 2009: 246). Ved Lagore ble det også påvist en håndverksvirksomhet tilknyttet finsmedaktivitet, der arbeid med edelmetall, emalje og filigrans ble utført. Her var også motivene på motivstykket av høyere håndverksskikkelighet, enn ved Gransha og Nendrum. Lagore Crannóg fremstår derfor som et motstykke til Nendrum og Gransha. Lagore hadde den laveste forekomsten av motivstykker sammenlignet med Gransha og Nendrum, men inneholdt samtidig de mest håndverksskikkelige motivene.

Om funn av en større mengde motivstykker ved Gransha, uttaler Lynn seg på følgende måte ”surprising discoveries on a rath and suggest that small-scale craft activities were carried out on Gransha mound, a feature usually associated with ecclesiastical sites or at least minor ‘royal’ sites” (Lynn 1985: 88). Videre hevder hun at motivstykkenes opptreden på Gransha, kan tyde på at stedet har på et tidspunkt vært benyttet som et tilholdssted for medlemmer av et monastisk miljø. Hun forbinder dermed motivstykker med monastisk aktivitet. På Gransha var det også relativt få og direkte indikasjoner på kontekstuell metallvirke, samtidig som det var her motivstykker forekom i høyest antall sammenlignet med Nendrum og Lagore. Flere av motivstykkene fra Gransha, i likhet med Nendrum, var også av lavere håndverksskikkelighet og hadde liten forekomst av arbeidskrevende motiver.

Resultatene av analysen indikerer klart at motivstykker opptrer ulikt i tid og rom. Demonstrert ved Gransha og Nendrum, kan motivstykkene derfra lettere knyttes opp til en mindre intensjonell og organisert praksis enn i Dublin. I tillegg utviser de en lavere håndverksskikkelighet. Flere av motivstykkene fra Gransha og Nendrum inneholder skisser av ringspenner, noe som viser at aktiviteten omhandlet utforming eller planlegging av en bestemt gjenstandsproduksjon. Ved Lagore Crannóg foregår det en mer intensjonell praktisering av ulike typer ornamentikk, i tillegg til at motivstykkene er av en høyere kvalitetsmessig gjengivelse. Det er også tydeligere indikasjoner på finsmedarbeid ved Lagore som omhandlet arbeid med edelmetall, hvor dekorte knikker utført med emalje og filigransarbeid ble praktisert. Dette samstemmer med Dublin, hvor et av motivstykkene ble funnet i kontekst med flere gullfragmenter.

De nye arkeologiske utgravningene av håndverksplasser, slik som ved Moynagh Lough, gir et inntrykk av at motivstykker i høyeste grad kan tilknyttes profesjonell smedaktivitet. Men ved

Moynagh Lough, hvor det var relativt få funn av motivstykker, inneholdt motivstykkene enklere motiver og dekor. Det tyder kanskje på at ved Moynagh Lough, i likhet med Nendrum og Gransha, foregikk det en produksjon av lavere kunstnerisk kvalitet, mens ved Lagore Crannog og i Dublin var dette tilstedeværende i langt større grad.



## Kap. 6: Diskusjon - tradisjon *versus* innovasjon

For å kunne forstå hva denne gjenstandsgruppen representerer, må man først løsrive seg fra tidligere tolkninger. En klar forståelse for hva et motivstykke er, har ikke foreligget, noe som har ført til at gjenstandsgruppen har vært misforstått som fenomen. I stor grad har tidligere forskning kun berørt motivstykker fra et funksjonelt perspektiv, der det har vært et fokus på å finne direkte paralleller mellom motivene på motivstykket og dekoren på ferdige gjenstander. Men om de har blitt anvendt til produksjon av støpeformer, pressblikk, for tapt-voks støpning eller lignende, er vanskelig å påvise, før man finner direkte arkeologiske belegg for det. I denne avhandlingen er det argumentert for et perspektiv der man ser nærmere på hvilke aktiviteter motivstykkene gjenspeiler i tid og rom, for slik å utvikle en forståelse for hva motivstykker er. Gjennom en slik tilnærming kan man også bedre forklare hvorfor denne gjenstandsgruppen opptrer i store mengder i Dublin, og nettopp i et skjæringspunkt hvor ulike tradisjoner møtes.

Slik det går frem av de ulike perspektivene og forholdene rundt motivstykker berørt ovenfor, tyder på at motivstykker skal oppfattes som et redskap forbundet med håndverksvirksomhet. Innenfor denne virksomheten kan de ha hatt flere funksjoner, avhengig av tid og rom. I noen tilfeller kan motivstykkene ha inngått i prosessen som går forut for utformingen av selve produktet. Dette ser ut til å være tilfelle ved Gransha og Nendrum, der motivstykkene inneholder skisser av ringspinner. I andre sammenhenger har motivstykker vært anvendt ved innøvelse av ornamentikk, som i Lagore og Dublin.

Dublin utmerker seg ved at motivstykker har blitt anvendt i langt større grad enn andre steder, noe som kan bety at det her har vært en godt organisert håndverksvirksomhet av et større omfang. Dette er eksemplifisert ved de ulike aktivitetsgruppene. Disse viser hvordan motivstykker er et direkte resultat av et handlingsfelt, hvor en overføring og utvikling av kunst og ornamentikk har foregått. Dette skal oppfattes som en bevisst aktivitet, og en aktivitet som har foregått i et samspill mellom kunstnere og håndverkere som behersket ulike tradisjoner. Motivstykkene opptrer nærmest alltid i forbindelse med smedvirksomhet. De representerer derved et redskap som kan knyttes både til kunstneren og smeden. Der hvor det har foregått finsmedvirksomhet, som ved Dublin og Lagore, er også kvaliteten av ornamentikken høyere og utviser et høyt kunstnerisk nivå. Dette viser at kunst og kvalitet er relatert til teknologiske forhold. Teknisk kunnen er slik forbundet med artistisk kyndighet.

Fra 400-800 e.Kr. var finsmedvirksomhet i Irland i stor grad begrenset til sekulære bosetninger der status og makt ser ut til å ha vært konsentrert (Ó Flóinn 2009). Ragnall Ó Flóinn har argumentert for at det var spesielt crannóg bosetninger som kontrollerte finsmedvirket i denne perioden. Han fremhever Lagore og Moynagh Lough som sentrale steder, hvor det foregikk smedvirksomhet av høy teknisk kvalitet. Her eksperimenterte også håndverkere med produksjon av sekulære smykketyper (Ó Flóinn 2009: 250-251). På begge steder har det blitt funnet motivstykker, noe som understreker gjenstandsgruppens forbindelse til finsmeden. På 1000-tallet skjer det imidlertid en endring. Da foregår finsmedvirksomhet i større grad i klostresamfunn og urbane bosetninger og det er funnet relativt få spor etter denne virksomheten utenfor slike (Ó Flóinn 1987: 179). Finsmedvirksomhet er dermed noe som sentraliseres på 1000-tallet og det er kanskje slik man skal forstå hvorfor motivstykker opptrer i slike mengder i Dublin på samme tid. Et vesentlig argument for forbindelsen mellom sentraliseringen og funnmengden av motivstykker i Dublin, er at det er få andre steder med funn av motivstykker som kan dateres til 1000-tallet. Tabell I, i kapittel 2, viser at ingen andre lokaliteter foruten Dublin har funn av motivstykker i denne perioden. Det er også relativt få steder utenfor Dublin, hvor det har blitt funnet motivstykker av en høyere håndverksmessig kvalitet. Foruten Lagore, er det kun to løsfunn fra Strokestown Crannóg, som kan sies å være av en slik kvalitet. Disse er Cat. 158 og Cat. 159 (ill.25). Det har ikke blitt utført noen nærmere undersøkelse av dette stedet, hvilket gjør det vanskelig å knytte disse motivstykkene til finsmedvirksomhet (O'Meadhra 1987a: 74). Cat. 159 inneholder motiver med dyreornamentikk og geometrisk ornamentikk, og deler dermed likhetstrekk med aktivitetsgruppe 3 fra Dublin. Men her er dyrefiguren mer naturalistisk og formalisert fremstilt, noe som tyder på at det er det irske dyremotivet som praktiseres. Ved nærmere ettersyn, er det også tydelig at håndverkeren her har forsøkt å innpasse dyrefiguren i et avgrenset motivfelt og har slik operert innenfor en forståelse av *rom*. Men den naturalistiske dyrefiguren var ikke anpasset en type som kunne formuleres på en slik måte, og tilskjæringen ble ikke vellykket. Dette kommer til uttrykk ved at bakpoten til dyrefiguren stikker ut av motivfeltet (ill. 26). Å innpasse dyrefigurer i avgrensede og formgitte motivfelt, påkrevde at dyrefiguren var av en abstrakt type, noe som vises med aktivitetsgruppe 3 i Dublin. Det er kun mer abstrakte dyrefigurer som forekommer på motivstykkene fra Dublin.

Sammenlignet med de øvrige stedene, utviser motivstykkene fra Dublin at det foregår en svært homogen aktivitet. Her har aktiviteten handlet om en tilegnelse av ulike typer ornamentikk. I tillegg har det, ved flere tilfeller, vært et fokus på å tilpasse motiv til

avgrensede motivfelt av forskjellige geometriske former. Det er et fåtall av frittstående motiver som praktiseres, noe som viser at det foreligger en bestemt intensjon bak aktivitetene. Kunst praktiseres også på et eksperimentelt nivå og å *formulere* denne i et gitt rom og i en gitt form. Dette gir en sterk indikasjon på at det foregår kommunikative handlinger. I tillegg foregår dette innenfor et intensjonelt organisert handlingsfelt, noe som vil bli tas opp i påfølgende diskusjon og bli argumentert for.

Jan Apel hevder at en teknologisk innovasjon eller tilegnelsen av en allerede kjent teknologi er forutsatt av at det allerede foreligger en teknologisk intensjon. Han hevder at et håndverk som praktiseres i to ulike områder, hvor tilgangen til råmaterialet og kvaliteten av håndverket utmerker seg, vil resultere i at håndverket skiller seg ut med hensyn til produksjonsavfall, så vel som ferdige gjenstander. Gjenstander som produseres av to ulike individer med ulike nivåer av praktisk håndverkssikkerhet, vil oppvise en betydelig formell variasjon, selv om de blir tilvirket ut fra samme handlingskonsept (Apel 2009: 118-119). Dette kan overføres til diskusjonen om motivstykkene fra Dublin, og spesielt med hensyn til aktivitetsgruppe 3, som omhandler dyreornamentikk. Denne gruppen uttrykker en større grad av kommunikasjon, ikke bare mellom håndverker og intensjonelle handlinger, men også mellom dyrefiguren og ornamentale bånd. Det må derfor ha foreligget et artistisk handlingskonsept, med hensikt i å tilføre kunst en ny sosial og meningsbærende verdi (jf. 3.2).

## **6.1 Gikk kunnskapen om tilskjæring av norrøne motiver tapt?**

Ved å ta utgangspunkt i ideen om et slikt handlingskonsept, vil det bli argumentert for at aktiviteten i Dublin dreier seg om et forhold mellom lærlinger og mestere. Her er også forholdet mellom kunst og kvalitet vesentlig, slik det ble diskutert i kapittel 4. Analysen, med utgangspunkt i kunst og dens kvalitetsmessig gjengivelse, antyder at aktiviteten i Dublin gjenspeiler et forhold mellom lærlinger og mestere. Når enkelte motivstykker inneholder flere gjentatte tilskjæringar av det samme motivet spredd utover hele overflaten, gir det en sterk indikasjon på en intensjonell tilegnelse og mestring av en bestemt type ornamentikk. I tillegg er aktiviteten en indikasjon på at dette er en lærling, som virker gjennom et handlingsfelt, hvor spesielt en praktisering av irsk ornamentikk har stått sentralt.

Ifølge Mildred Budny, er det svært vanskelig å skape en symmetrisk, rytmisk og korrekt insulær fletteremse. Det krever en høy kyndighet som tar lang tid å innøve (Budny 2001). Hun

mener at det å skape selv en enkel tobåndsflette krever inngående øvelse. Å mestre en fire, seks eller åttebåndsvariant er ytterligere krevende og forutsettes av en teknisk forståelse for den underliggende geometrien i den rytmiske linjeføringen (Budny 2001: 183-193). Slik kan det snarere anses som en teknikk enn et bestemt motiv. Det er en allsidig form for ornamentikk og kan ha flere uttrykksformer. Når man har mestret de enkleste variantene, kan man begynne å innøve de mer kompliserte variantene. Dette er noe som illustreres ved motivstykkene i aktivitetsgruppe 1 og 2.

Richard Hull har gjort flere studier på den geometriske ornamentikkens oppbygning og utforming. Han mener at denne ornamentikken ble utformet ved bruk av hjelperedskaper som mal og rutenett med rette kanter, i tillegg til bruk av passer- og verktøy (Hull 2003: 203). Men på motivstykkene fra Dublin er det få som inneholder spor etter bruk av mekaniske verktøy i utformingen av den geometriske ornamentikken. De fleste motivene er tilskjært for frihånd, men er oftest satt i avgrensede felt og innenfor rette linjer. Enkelte av motivstykkene inneholder også tilskjæringer av fletteknuter satt i løpende lineære rekker (se ill.3 og 4). Det kan være slik at det er denne metoden kunsthåndverkeren i Dublin anvender for å lære seg å konstruere fletteremser.

Det er derfor godt mulig at aktivitetsgruppe 1, viser praktiseringens første steg med tilskjæring av enkle fletteknuter, før man kunne bevege seg videre til aktivitetsgruppe 2, hvor både enkle fletteknuter og fletteremser opptrer. Håndverkeren måtte først lære seg å mestre den enkle fletteknuten, før han kunne forsøke å lære seg mer komplisert fletningsornamentikk. Aktivitetsgruppe 2 viser at håndverkeren fortsetter å praktisere den allerede tilegnende kunnskapen av enkle fletteknuter, i tillegg til at han nå forsøker å lære seg mer kompliserte fletteremsene (se ill. 8 og 10). Dette understrekes ytterligere, da man tydelig kan se at den kvalitetsmessige gjengivelsen av enkle fletteknuter alltid er bedre på de motivstykkene, hvor også fletteremser opptrer (se ill.38). Når denne kunnskapen hadde blitt tilegnet, fortsatte håndverkeren å praktisere begge, i tillegg til at det nå opptrer i forbindelse med dyreornamentikk. Dette er aktivitetsgruppe 3.

Og her foregår det noe vesentlig. Det er merkbart at dyreornamentikken som praktiseres, alltid er av en høyere kvalitetsmessig gjengivelse, særlig når den sidestilles med kvaliteten på den geometriske ornamentikken. Ett sentralt kjennetegn ved norrøn ornamentikk, er nettopp formgivningen av dyret, hvor dyret var under en kontinuerlig fornyelse i vikingtiden (se 4.1). Slik hadde det norrøne dyret også en større grad av mobilitet enn det irske dyret. På

motivstykkene er det verken det rene norrøne eller irske dyret som praktiseres, men en slags mellomting, hvor norrøne og irske dyretrekk har blandet seg (ill. 17 og 19). Det irske dyret er nærmest alltid mer naturalistisk fremstilt og formalisert, mens forståelsen for det abstrakte og slyngende dyret er et norrønt fenomen. Dyreornamentikken på motivstykkene fra Dublin, antyder at det skjer en nyskapning av dyreformen. Selve dyrehodet kan ofte minne om den profilsatte dyrefiguren fra Jellingestilen, men kroppen er som regel avbildet mer kompakt og tett og inntar derfor ikke den helt norrøne abstrakte formen. Borrestils kringløløkker, insulære fletteknuter og dyremotiver uten klare norrøne og irske trekk opptrer også på samme stykke (ill. 15). Dyrefigurer blir innpasset i uvanlige former (ill. 17) og merkelige varianter av dyrefigurer opptrer (ill. 19). Ofte har dyreformen undergått en metamorfose i slik grad, at det er vanskelig å skjelne dyrefiguren fra ornamentale bånd (ill. 20, se A). På flere måter kan man si at dyreornamentikken utviser et forsøk, hvor man prøver å kombinere vesentlige trekk fra begge tradisjonene, for å oppnå et slags kompromiss i formgivningen av dyret. Dette viser at det har foregått en aktiv og kommunikativ handling, hvor en fornyelse og endring av dyreformen har stått sentralt. Det har også foregått en innovativ handling, hvor tilegnelse og innlæring av nye former for ornamentikk, både i tradisjonell og utradisjonell form, har funnet sted. Slik utviser alle motivene en grad av samhandling mellom håndverkere kjent med forskjellige kunsttradisjoner.

Det er vesentlig og spesielt merkbart at den ornamentikken som praktiseres på motivstykkene, utviser få likhetstrekk med dekoren på andre gjenstander i Dublin. I gruppen som innbefatter treskjæringsarbeidet fra Dublin, har Lang (1988) identifisert en særegen type ornamentikk som han kaller for "The Dublin School". Denne varianten inneholder mange likhetstrekk med Ringerikestilen, med dens oppbrutte linjeføringen av flate ornamentale bånd. Men her har stilarten endret fullstendig karakter og antatt et mer vegetativt aspekt, hvor også båndføringen er mer kompakt og tett. Den er mer symmetrisk i uttrykket, noe Lang karakteriserer som å være "constrained by interlace" og videre basert på "insular distinctiveness" (Lang 1988: 20). Det er en særegen variant av Ringerikestilen som oppstår og inntar en ny formgivning. Slik samstemmer det noe med aktiviteten som oppstår med motivstykkene, der også en omformulering av tradisjonelle dyreformer foregår. Men motivstykkene utviser en langt større grad av eksperimentering og er slik særegen og intensjonell på et helt annet vis enn den kontekstuelle ornamentikken i andre medier.

Det handler dermed ikke så mye om at kunnskapen om tilskjæring av norrøne motiver gikk tapt, som det foregår en vesentlig endring i praktisering av dyreornamentikk. Dette er en

endring som markerer seg i en skapelse av et nytt ideal i dyreformen. Motivstykkene som inneholder en klar norrøn dyrestil, som for eksempel Cat. 32 (ill.22), viser at en forståelse og kunnskap om norrøne motiver er høyst virksomme. Likevel er det ikke disse som praktiseres. Slik uttrykker motivstykkene et kunstmiljø i endring.

## **6.2 Kan det sosiale miljøet satt en standard for motivbruk?**

Slik som det har blitt redegjort for i kapittel 3, er det ved etablering av grensemarkører, at kulturelle og regionale symboler også blir etablert. Det gjelder dessuten i uttrykket mellom sosiale og personlige identiteter, hvor sosiale identiteter er en mekanisme for å skape gruppetilhørighet (Weissner 1989: 57). Dette skjer ved at samfunnet tilvenner og anpasser seg deres egen særegenhet, gjennom et forhold til andre samfunn. Ornametikkens meningsverdi er noe som skapes gjennom denne sosiale konteksten. Slik er ornamentikk også en bærer av samfunnets sosiale kommunikasjon. Den blir anvendt som en grensemarkør, fordi den alltid vil bli gjenkjent i opposisjon til noe annet. Den regionale identiteten, eller gruppetilhørighet, skapes av sosiale individer, som igjen tar et utgangspunkt i gruppens repertoar av meningsbærende symboler. Slik er sosial identitet nært forbundet med personlig identitet. Ved å ta i bruk ulike redskaper, kan håndverkere markere denne tilhørighet med samfunnet, men også anvende redskapene for å skille seg ut fra gruppen (Gosselain 2010: 213). Slik kan det virke som om samfunnet i Dublin, ikke bare har forsøkt å skille seg fra det øvrige irske samfunnet, men også forsøkt å skille seg fra det hjemlige norrøne samfunnet. De har forsøkt å skape deres egen meningsbærende ornamentikk, ved å gi det ornamentale dyret deres egne særtrekk.

Det er ved et håndverksforhold mellom mester og lærling at de riktige forutsetningene ligger for en endring i teknikk og form, fordi det er ved dette forholdet en reforhandling av kollektive og sosiale identiteter foregår (Gosselain 2010: 215). Ved å se innovasjon som et konsept som oppstår gjennom en handlingskjede, kan organiseringen bak håndverksproduksjon bedre belyses. Likeså kan en slik handlingskjede vise hvordan håndverker blir aktører som handler ut fra deres egne identiteter og ferdigheter og slik gjennom et sosialt miljø (Hjärthner-Holdar 2010: 166). Håndverk er en intensjonell handling, og ved å se motivstykker som et ledd i en handlingskjede, kan man se hvordan håndverkerne spiller en sentral rolle i en endring av praksis. På denne måten er ornamentikken som

praktiseres, i aller høyeste grad, et uttrykk for endringer innen det sosiale miljøet. Motivstykker kan derfor betraktes som et produkt av en handling, der formålet med handlingen er å endre samfunnets verdenssyn (jf. Gell). Slik er de også illustrative for et håndverksforhold mellom mestere og lærlinger.

Motivstykkene fra Dublin demonstrerer dette forholdet til det ytterste. Christ Church Place er stedet hvor flest motivstykker av en høyere kvalitet, har blitt funnet. Det er også her den største mengden motivstykker har blitt funnet i Dublin, noe som antyder at en større mengde kunsthåndverkere var basert her. De fleste av motivstykkene fra Christ Church Place viser at det har foregått en større bruk av den hybride dyreornamentikken her. Det eneste motivstykket fra Dublin, som inneholder en ren norrøn dyrestil, er Cat. 32 fra High Street, med motiv i Ringerikestilen (ill. 20 og 20.1). Men dette motivstykket inneholder også dyremotiver med mer insulære trekk (ill. 19.1 og 19.2). Dette kan indikere at Cat. 32 er tilvirket av en håndverker med forståelse for både det norrøne og det irske dyremotivet, forutsatt at det er samme håndverker som har tilvirket alle motivene på motivstykket. Dersom det heller kan tolkes som at enkelte motivstykker blir tilvirket av håndverkere kjent med forskjellige kunsttradisjoner, kan det i så fall indikerer en langt høyere grad av samhandling.

Det er mulig det er slik denne hybridvarianten, med både norrøne og irske trekk, skal forstås. Ornementikken er tilpasset det miljøet den er ment for å kommunisere til, noe som antyder at dette skjer i et skjæringspunkt mellom norrøne og irske håndverkere. Ornementikken er også tilvirket i et miljø, hvor kunnskapen om både norrøn og irsk ornementikk forelå og er på slik måte et produkt av det sosiale miljøet. Motivstykker kan dermed behandles som et medium for en aktiv kommunikasjon mellom en identitetsbærende situasjon og en teknologisk prosess.

### **6.3 Statisk håndverkspraksis fører til artistisk skifte?**

Motivstykkene viser at det foregår en langt større praktisering av geometrisk ornementikk. Hvis man kun tar utgangspunkt i O'Meadhras katalog, er det denne typen ornementikk som forekommer mest. Men tilveksten av motivstykker i Dublin etter katalogens publisasjon, viser at en praktisering av dyreornamentikk forekommer i høy grad<sup>40</sup>. Dette medfører at det er en feilkilde ved katalogen i en vurdering av hvilken ornementikk som har blitt praktisert. E122:

---

<sup>40</sup> Egen observasjon av de upubliserte motivstykkene.

6567 (ill.15) og E122: 16264 (ill. 19), viser en vesentlig praktisering av dyreornamentikk, hvor også E122: 6567 er av en høyere håndverksskikkelighet. På dette stykket opptrer også den særegne og hybride dyreformen, som igjen er innpasset i rektangulære eller kvadratiske felt. En kringeløkke i Borrestil opptrer i samsvar med insulære fletteknuter, og et sirkulært motiv fylt med en variant av fletningsornamentikk. Det er merkbart at kringeløkken og dyremotivene er av bedre håndverksmessig fremførelse, enn de enkle fletteknutene som opptrer på samme stykke. Dette tyder på at, i dette tilfellet, var håndverkeren i større grad kjent med dyreornamentikk og norrøne stilarter, enn han var med de insulære fletteknutene. Hvis man igjen tar utgangspunkt i at det er samme håndverker som tilvirker alle motivene på samme motivstykke.

Det er vanskelig å vite om motivene er tilskåret av samme håndverker. Linjeføringen på kringeløkken og dyremotivene er så like, at det kan argumenteres for at det er samme håndverkeren som står bak tilskjæringene. I tillegg er enkelte av motivene satt tett inntil hverandre, noe som viser at tilskjæringen har vært en løpende prosess. Det er nok ikke en tilfeldighet at motivene her er tilskåret slik at de berører hverandre (ill. 15). Men de resterende motivene skiller seg litt ut. Det kan anses som merkelig at håndverkeren ikke har mestret den enkle fletteknuten, da det er tydelig at han mestrer komplekse dyremotiver tilskåret med god symmetri og balansegang. Det kan vise at det er snakk om forskjellige håndverkere som arbeider med samme stykke, noe som igjen viser at det pågår en aktiv kommunikasjon mellom forskjellige tradisjoner.

Analysen og diskusjonen hittil foreslår at motivstykkene reflekterer en sterk grad av samhandling mellom håndverkere kjent med både irske og norrøne uttrykksformer. Det er heller ingen tilfeldig aktivitet, at det er bestemte motiver som praktiseres i større grad, enn andre. Dette viser at kunsthåndverkeren tilpasser seg miljøet han virker igjennom, eksemplifisert med den intensjonelle tilegnelsen av insulær ornamentikk. I tillegg forsøker de å finne den optimale og idealistiske dyreformen, ved å benytte både norrøne og irske ornamentale trekk. Det har handlet om å finne mellomstadiet mellom to meningsbærende uttrykk, får så å skape en ny og innovativ formgivning av dyrefiguren. Og det er denne hybridvarianten som opptrer på de sakrale gjenstandene.



## 6.4 Relasjonen mellom motivstykker fra Dublin og sakrale gjenstander

I det følgende vil det bli argumentert for at det kanskje er med utgangspunkt i de nevnte aspektene av motivstykker, at relasjonen mellom sakrale gjenstander og aktiviteten i Dublin skal forstås. I samsvar med tidlig monastisk tilstedeværelse i Dublin og vekst i etableringen av klostre (1.2), skjer det også endringer innen kunsthåndverket i Dublin. I 1973 hevdet Ó Ríordáin at flere av motivstykkene fra High Street og Christ Church Place utviser mange likhetstrekk med ornamentikken på sakrale gjenstander som produseres på 1000-tallet. Han utpekte spesielt “Soiscel Molaise”, “Cathach” (ill. 30), “the Kells Crosier<sup>41</sup>”, “The Crosier of the Abbots of Clonmacnoise” (ill. 29), “the Shrine of St. Senan’s Bell”, “the Southhampton Psalter” og *Liber Hymnorum* (Ó Ríordáin 1973: 136). Dette er gjenstander som ble ivaretatt av klostre i lang tid etter deres produksjon. Etter oppløsning av ulike klostre på 1500-tallet, ble slike sakrale gjenstander ivaretatt av spesielt utpekte familier, hvor de gikk i arv fra far til sønn gjennom generasjoner (Henry 1970: 75).

Flere av disse gjenstandene inneholder inskripsjoner som navngir kommisjonær, håndverker og eventuelt andre parter som var involvert i produksjonen av gjenstanden. Perette Michelli mener at slike inskripsjoner ble anvendt for å legitimere håndverket som et originalt og særegent arbeid, samtidig som selve produksjonen ble knyttet en spesifikk sosial og politisk hendelse (Michelli 1996). I en innskrift på relikvieskrinet “Cathach” (ill.30) nevnes håndverkeren ved navnet Sitric mac Aodh. Dette er et navn som har blitt ansett for å være av irsk-norrøn opprinnelse (Henry 1983: 244). Flere har trukket paralleller mellom relikvieskrinet og to av motivstykkene fra Dublin (Ó Floinn 1987: 181, Graham-Campbell 1980: 136, Harbinson 1999: 264, Fuglesang 2001: 170, Fuglesang 1980: 53-54). Skrinet har tradisjonelt blitt ansett for å ha vært produsert ved klosteret i Kells, i perioden mellom 1062-1098 e. Kr., på bakgrunn av at innskriften også navngir abbeden av dette klosteret i denne perioden. Det kan være slik at veksten i tilvirkning av motivstykker i Dublin, skal anses som en indikasjon på monastisk virksomhet i området.

En lærebok om metallarbeid skrevet på 1200-tallet av benediktinermunken Theophilus, er en god illustrasjon på hvordan han anser håndverk som nært forbundet med sakral aktivitet. Ifølge Unn Pedersen (2010) var Theophilus en høyst reel mestersmed og det er kanskje med hans ord, man skal forstå aktiviteten tilknyttet motivstykker på følgende vis:

---

<sup>41</sup> Også kalt ”The British Museum crozier”.

Therefore, dearest son, - whoever you may be, whose heart is inspired by God to investigate the vast field of the various arts and apply your mind and care in order to gather from it what pleases you – do not despise useful and precious things, simply because your native earth has produced them for you of its own accord or unexpectedly. For foolish is the merchant who suddenly finds a treasure in a hole in the ground and fails to pick it up and keep it (*De Diversis Artibus*, Book 1: 3, trans. Dodwell 1961).

En stor del av de irske munkenes dagligliv omhandlet å tilegne seg og lære fra seg forskjellige former for håndverk. Det var også de irske klostrene, som i stor grad, ivaretok håndverkstradisjoner i Irland og hadde vært sentra for skriftlære og artistisk aktivitet i flere hundre år før vikingene bosatte seg i Irland (Harbinson 2010: 111). I Theophilus forord og innledning til *De Diversis Artibus*, begrunner han hvorfor han skrev verket på slik måte:

Fearful of incurring this judgment, I, an unworthy and frail mortal of little consequence, freely offer to all, who wish to learn with humility, what has freely given me by the Divine condescension (*De Diversis Artibus*, Book 1: 2, trans. Dodwell 1961).

Theophilus ord kan forstås på bakgrunn av at han fungerer i et sakralt miljø, der også håndverk og kunnskap om denne som en gudfryktig og religiøs aktivitet. Ved å overføre og lære fra seg denne kunnskapen, gjør han det mulig for flere å produsere håndverk og spre kunnskapen videre. Pedersen har nylig benyttet seg av Theophilus og hans beskrevne metallteknikker i hennes gjennomgang av produksjonsavfallet fra Kaupang. Ifølge henne har Theophilus en høy teknisk kunnskap om metallprosesser, noe som viser at han skrev ut fra egne erfaringer og kan derfor bli betegnet som en finsmed. Hans lærebok er basert på praktisk og utøvende kunnskap, og det har blitt ansett som sannsynlig at han delte sin kunnskap i muntlig form i et verksted (Pedersen 2010: 25-33). Videre har Pedersen påpekt at kunnskapsoverføring ikke er lett å studere i et arkeologisk materiale, men at hun anser kontinuitet i håndverksprosesser som en indikasjon på kunnskapsoverføring (Pedersen 2010: 33).

I Theophilus syn, er dermed håndverk, teknologi og kommunikasjon sterkt forbundet, og det er kanskje med utgangspunkt i dette forholdet, man skal forsøke å forstå likhetstrekkene mellom de sakrale gjenstandene og motivstykkene i Dublin. Det er også kanskje slik man skal forstå hvorfor den irske ornamentikkpraksisen på 1100-1200 tallet, ikke følger den europeiske

romanske ornamentikken, men følger istedenfor en utvikling som kombinerer en revitalisering av arkaiske irske stilelementer iblandet norrøn dyreornamentikk (Harbinson 2010: 104-105).

Både Urnesstilen og Ringerikestilen har lenge blitt anerkjent for å ha hatt en viss innflytelse på dekorarbeid innen irsk metallkunst og insulære manuskripter fra 1050- 1150 e.Kr. (Harbinson 1999: 263-266), noe som har medført at visse trekk i den irske vegetative ornamentikken er ansett for å være direkte utledet fra Ringerikestilen (Johnson 1998: 99). Sammenligning av motivstykkene Cat.32 (ill.22.2), Cat.26 (ill.20) og relikvieskrinet ”Cathach” (ill. 30) viser klare likhetstrekk i teknisk utførelse, linjeføring og det komposisjonelle tema. Det er den samme teknikken som anvendes på treskjæringsarbeidet fra Dublin, noe Ó Floinn har karakterisert som ”flat-banded interlace” og videre ”where the interlaced elements cross, the lines are interrupted” (Ó Floinn 1987: 181).

I hans tilnærming er det de dominante trekkene ved dekoren som står sentralt. Dette kan være måten rankeskuddet er avrundet, eller hvordan de samler seg i grupperinger innad motivet. Det kan også være den oppbrutte linjeføringen, et karakteristisk trekk ved Ringerikestilen. Han bruker disse trekkene for å knytte gjenstander til en gruppe han kaller for ”Cathach gruppen” (Ó Floinn 1987: 180). Fuglesang hevder at likhetstrekkene mellom motivstykkene og ”Cathach”, kan vise til en likartet verkstedstradisjon, og at denne var situert i Dublin. Hun kobler også relikvieskrinet ”Misach” (ill. 31) til samme tradisjon, selv om den ligger nærmere Urnesstilen<sup>42</sup> (Fuglesang 1980: 53). Videre hentyder hun at stilartenes opptreden på de irske sakrale gjenstander kan anses som en innflytelse fra det norrøne miljøet, men påpeker at selve produksjonen heller kan knyttes opp mot irske verksteder fremfor norrøne, på bakgrunn av at motivene ikke utviser rene norrøne trekk (Fuglesang 1980: 54). Harbinson hevder at ”Cathach” har blitt produsert ved et verksted i Kells, i likhet med relikvieskrinet ”Misach” (Harbinson 1999: 265). Begge skrinene inneholder motiv utført i Ringerikestil.

Ornamentikken på irske bispestaver har også blitt knyttet opp til ornamentikken på motivstykkene fra Dublin (Johnson 2000, MacDermott 1957, 1955). Dateringen av disse bispestavene har vært mye omdiskutert, men man regner med at de fleste har blitt produsert mellom 700-1200 e.Kr. Det er funnet i overkant av 50 irske bispestaver, hvorav noen er hele, mens andre er i fragmenter. Noen av disse inneholder også inskripsjoner (Johnson 2000: 115-119). En av disse er ”St. Dymrna” (ill.28), hvor dekorpanelene på metallknoppene på

---

<sup>42</sup> Fuglesang viser her til blandingen av Ringerike og Urnes karakteristikk, og hvordan de ulike komposisjonelle temaene veves sammen til en særegen variant, men med likhetstrekk til både Ringerike og Urnes.

bispestaven deler likhetstrekk, både i formgivningen av dyrefiguren og de ulike motivfeltene som opptrer på motivstykkene fra Dublin<sup>43</sup>. Ruth Johnson har fremhevet spesielt tre bispestaver, som deler flere likheter mellom motivstykkene fra Dublin (Johnson 2000: 136-139). Hun har funnet likhetstrekk mellom dyreornamentikken og den insulære båndfletningen på bispestaven ”Kells” og motivstykkene E122: 16274, E122: 15928, E122: 16060, E122: 15234, E122: 11584 (Johnson 2000: 141-149). Alle motivstykkene er funnet i Christ Church Place, men igjen er det ingen direkte paralleller i komposisjonen av motivene på motivstykkene og metallpanelene på bispestaven.

Derimot er det de samme formene av motivfelt som opptrer på motivstykkene og bispestavene. Alle aktivitetsgruppene behandlet i analysekapittelet ovenfor, viser at det har foregått en praksis og kunnskapsoverføring av *forståelsen av rom* og formgitte motivfelt. Det er nettopp her det fremste likhetstrekket mellom motivstykker og sakrale gjenstander foreligger. De avgrensede og geometriske formene på motivfeltene på motivstykkene har direkte paralleller til motivfeltene på knappene<sup>44</sup> i metall på bispestavene. Cormac Bourke mener at en slik inndeling av mindre dekorative metallpaneler kan anses som utledet fra lukkede ringspenner (Bourke 1987: 170). Francoise Henry mener at de nærmeste forbildene for dette, finnes på skandinaviske skålformede spenner (Henry 1970: 86), mens Johnson mener at det heller bør anses som utledet fra nagledekorerte spenner (Johnson 2000: 149).

En slik metallknopp kan ofte inneholde opptil tretti mindre metallpaneler utført i relieff. Bispestaven ”Kells” har fire knopper, hvorav tre er fullstendig dekket med små motivfelt som inneholder dyreornamentikk og insulær båndfletning. Alle knappene er koblet sammen av vertikale forbindingsstriper av metall, som igjen er dekorert med motivtypen mønster<sup>45</sup>. Forbindingsstripene består av et smalt og avlangt metallpanel, som ofte er utført i insulær fletningsornamentikk (ill.32). Men forbindingsstripene på den irske bispestaven kalt ”St. Mel”, er det istedenfor blitt benyttet perleradsmønster som en dekorativ funksjon (Johnson 2000: 137, fig. 21). Som nevnt ovenfor (4.1), er perleradsmønster et ornamentalt trekk som forekommer i Mammenstilen, men her opptrer den kun som et dekorativt element og ikke innenfor en dyreornamentisk komposisjon. Merkbart er det også at spesielt ”St. Mel” inneholder få metallpaneler av dyreornamentikk, men er istedenfor fylt med forskjellige varianter av flettebåndsknuder og flettemønstre. Michelli hevder samtidig at metallpanelene av

---

<sup>43</sup> Sammenlign ill.21.1 og ill.28.

<sup>44</sup> Min oversettelse av den engelske betegnelsen ”knops” som brukes i Johnson 2000.

<sup>45</sup> Betegnelsen er presentert i metodebegrepene som brukes innenfor denne undersøkelsen.

flettebåndsknuter på ”St. Mel” er innkapslet av en indre og lavere ramme rundt motivet, noe som ikke opptrer i forbindelse med tradisjonell irsk fletningsornamentikk (Michelli 1986: 383). Men dette er noe som opptrer på motivstykkene, hvor de fleste fletteknutene er tilskåret i avgrensede partier og gitte former.

Det kan dermed hevdes at dette er en god indikasjon på at også bispestavene ble tilvirket av forskjellige skoler, hvor kunsthåndverkernes artistiske potensial var avgjørende for hvilken ornamentikk som skulle benyttes på bispestaven. Det kan også virke som om flere av de sakrale gjenstandene er produkter av en større eller mindre samhandling av forskjellige håndverkstradisjoner, på lik linje med motivstykkene fra Dublin.



## Kap. 7: Konklusjon – Samhandling og praksis

Resultatene av diskusjonen argumenterer for at motivstykker ble anvendt som et filtreringsredskap i Dublin, hvor møtet mellom norrøn og irsk ornamentikk resulterte i en omformulering og omstrukturering av ornamentikk. Både tradisjonelle motiver og teknikker ble beholdt, samtidig som de ble videreført i en ny og tilpasset formgivning. I tillegg viser motivstykkene at det har foregått en bred kunnskapsoverføring av bestemte motiver, samtidig som disse utviser kvalitetsmessige variasjoner. Dette gir en klar indikasjon på tilstedeværelsen av en skole, hvor en kunnskapsoverføring har vært forårsaket av sosiale endringer. Denne skolen har også hatt en vesentlig rolle i en utvikling av kunsthåndverkere kjent med forskjellige tradisjoner. Det er også i et slikt miljø, ifølge Gosselain (6.2), de riktige forutsetningene for å skape nye uttrykk og en ny praksis ligger. Det er derfor de kvalitetsmessige gjengivelsene av motiver varierer i slik grad, fordi det omhandler et møte mellom kjent og ukjent ornamentikk. Det er slik et uttrykk for mester og lærling. Slik er motivene også illustrative for det artistiske og idealistiske forventningene til en kunsthåndverkers potensial i samtidens miljø.

Den dominante praksisen har omhandlet en tilegnelse av insulær ornamentikk i forskjellige former og variasjoner. Denne ornamentikken opptrådte alltid i tradisjonell form, noe som taler for at det forelå en sterk tilstedeværelse av tradisjonell irsk ornamentikk. I motsetning til dette, er det dyreornamentikken som blir omformulert. Det forgår slik en nyskapende handling i formuleringen av dyrefiguren, noe som gir en klar indikasjon på at det foregår en innovativ handling i nye meningsbærende uttrykk. I tillegg er det denne dyrefiguren som opptrer på sakrale gjenstander, noe som taler for at en større del av kunsthåndverkere i Dublin var tilpasset et miljø basert på produksjonen av disse.

Motivstykker ble slik anvendt som et kommunikasjonsmedium, hvor meningsbærende uttrykk fra både norrøn og irsk ornamentikk ble anvendt i en formulering av nye identiteter. Med dette så menes hvordan motivstykker også var medier for eksperimentering. Slik kan det derfor hevdes at det forelå en teknologisk intensjon bak tilvirkning og bruk av motivstykker. Som et fenomen viser motivstykker at de var lenge anvendt innen tradisjonell irsk håndverkspraksis. Når dette tas opp av den norrøne befolkningen i Dublin, foregår det innen et langt større og organisert handlingsfelt, der håndverket også fremviser en betydelig variasjon i kvalitet og håndverksskikkelighet. Praksisen i Dublin skiller seg klart fra de

tradisjonelle irske håndverkskontekstene på denne måten, samtidig som den opptrer innenfor og ut fra samme handlingskonsept. Det er intensjonell praksis, ikke en passiv eller refleksiv handling. Det er også en praksis som var innrettet monastiske miljø.

Det er kanskje også her det synes best, hvor ”the great beast” kjent fra de norrøne stilartene ikke når frem i en sosial meningsgivende kontekst, da stilartene blir tilpasset det sakrale miljøet fremfor det sekulære miljøet. Motivstykkene viser at det har handlet om å finne en middelvei, mellom det akseptable og uakseptable, hvor ornamentikken filtreres og slik tilpasset den konteksten kunsthåndverket er skapt for. Slik fungerte motivstykker også som et filtreringsredskap, hvor en sammenføyning av ornamentikk ble formulert og gitt form av de nye identitetene og sosiale relasjonene som oppsto.

Det indikerer også at dette var et virke som kun var tilgjengelig for de få. De første stegene mot innovasjon, var å praktisere de enkleste formene for tradisjonell dekor, som fletteknuter og mer kompliserte fletteremser. Dette viser til en aksept av den irske ornamentikken. Den mest intrikate og høyeste posisjonen i kunsthåndverksmiljøet, var klart aktiviteten som omhandlet den innovative formuleringen av dyreornamentikken (ill. 14, ill.13, ill.17). Cat. 27 (ill.15) er en god illustrasjon på en slik kunsthåndverksmester. Dette motivstykket viser at håndverkeren her hadde oppnådd og mestret *forståelsen av rom*, viten, teknikk og kunnen for å konstruere både dyreornamentikk og geometrisk ornamentikk i alle gitte former. Slik hadde han oppnådd sitt artistiske potensial.

Kvalitetsmessige variasjoner er derfor i aller høyeste grad indikativ på skoler og viser til en sentral aktivitet av kunnskapsoverføring. I tillegg så viser gjenstandsgruppens opptreden i Dublin, en organisert og målrettet opplæring av kunsthåndverkere. En tilegnelse av bestemte typer ornamentikk har stått sentralt, i tillegg til en kreativ og innovativ skapelse av nye dyreformer. Det er kanskje med Theophilus formulering, man skal anse denne aktiviteten med følgende ord:

When carving bone, first trim a piece of it to the size that you want, and then spread chalk over it. Draw the figures with lead according to your wishes, and score the outlines with a sharp tracer so that they are quite clear. Then, with various chisels, cut the grounds as deeply as you wish and *according to your ability and skill*<sup>46</sup> carve the figures or anything else you want (*De Diversis Artibus*, Book I: XCIII, trans. Dodwell 1961: 167).

---

<sup>46</sup> Min uthevnning.



Her henviser Theophilus direkte til håndverkerens kyndighet og ferdighet, noe som gir et innblikk i at håndverkerens artistiske potensial var av vesentlig betydning i håndverksproduksjon. Inntil den nye tilveksten av motivstykker fra Dublin har blitt publisert, er graden av samhandling mellom norrøne og irske håndverkere i Dublin vanskelig å klargjøre. Denne undersøkelsen har behandlet kun en liten andel av motivstykkene fra Dublin, men selv disse tyder på en sterk tilstedeværelse av en samhandling og kommunikasjon mellom norrøne og irske håndverkere. I hvilken grad og på hvilke nivåer denne samhandlingen har funnet sted, er ikke alltid like klar. Men motivstykkene belyser at kunst blir uttrykt, både i tradisjonell og innovativ form, noe som reflekterer en passiv og aktiv kommunikasjon. Slik kan man også si at kunst her illustrerer den idealistiske (jf. Gell) og den virkelige verdensoppfatningen.

I Dublin har motivstykker vært aktive og kommunikative produkter og slik sentrale kilder til forståelsen av en kunnskapsoverføring mellom to ulike ornamentikktradisjoner. I tillegg indikerer motivstykkene fra Dublin at det har foregått en kunnskapsoverføring mellom lærling og mester. Som en gjenstandsgruppe viser de til en verkstedskontinuitet i Dublin fra 900-1200 e.Kr., der en skolering av kunsthåndverkere har vært en sentral aktivitet.

## Litteraturliste

Abrams, Lesley

2010 Conversion and the Church in Viking-Age Ireland, i *The Viking Age: Ireland and the West. Papers from the Proceedings of the Fifteenth Viking Congress, Cork, 18-27 August 2005*, red. av John Sheehan og Donnchadh Ó Corráin, 1-8. Four Courts Press, Dublin.

Apel, Jan

2009 Historiska och transhistoriska studier av förhistoriske hantverk, i *Håndverk og produksjon. Et møte mellom ulike perspektiver*. OAS Nr. 12, red. av Julie Lund og Lene Melheim, 111-126. Unipub, Oslo.

Bakka, Egil

1982 Anmeldelse av *Early Christian, Viking and Romanesque Art: Motif-pieces from Ireland*, i *Praehistorische Zeitschrift*. 57. Band 1982, Heft 2, red. av Hansel Müller-Wille og Rafael Uslar, 269-271. Walter de Gruyter, Berlin.

Barth, Fredrik

1969 *Ethnic groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Universitetsforlaget, Nye Intertrykk, Norge.

Bourke, Cormac

1987 Irish Croziers of the Eighth and Ninth Centuries, i *Ireland and Insular Art A.D 500-1200. Proceedings of a Conference at University College Cork, 31 October-3 November 1985*, red. av Michael Ryan, 166-173. Royal Irish Academy, Dublin.

Bourdieu, Pierre

1977 *Outline of a theory of Practice*. Oversatt av Richard Nice. Cambridge University Press, Cambridge.

Budny, Mildred

2001 Deciphering the Art of Interlace, i *From Ireland Coming. Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and its European Context*, red. av Colum Hourihane, 183-204. Department of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton.

Bradley, John

1991 Excavations at Moynagh Lough, Meath, i *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, Volume 121, red. av Herity, M., 5-25. Dublin.

Bradley, John

1993 Moynagh Lough: an Insular Workshop, i *The Age of Migrating Ideas. Early Medieval Art in Northern Britain and Ireland*, red. av Michael R. Spearman og John Higgitt, 74-80. Alan Sutton Publishing, Edinburgh.

Comber, Michelle

1997 Lagore Crannóg and Non-Ferrous Metalworking in Early Historic Ireland, i *The Journal of Irish Archaeology*, Vol. 8, 101-114. Wordwell Ltd., Ireland.

Comey, Martin G.

2010 *Coopers and coopering in Viking Age Dublin. Medieval Dublin Excavations 1962-81. Ser. B, vol. 10.* National Museum of Ireland, Dublin.

Craddock, Paul T.

1989 Metalworking techniques, i 'The Work of Angels.' *Masterpieces of Celtic Metalwork, 6<sup>th</sup>-9<sup>th</sup> centuries AD*, red. av Susan Youngs, 170-211. British Museum Publications LTD., London.

Dobres, Marcia-Anne

2000 *Technology and social agency. Outlining a Practice Framework for Archaeology.* Blackwell Publishing, Oxford.

Dodwell, C.R

1961 *Theophilus. De Diversis Artibus. Translated from Latin with Introduction and Notes.* Thomas Nelson and Sons Ltd., London Edinburgh Paris Melbourne Toronto and New York.

Downham, Clare

2010 Viking camps in ninth-century Ireland: sources, locations and interactions, i *Medieval Dublin X. Proceedings of the Friends of Medieval Dublin Symposium 2008*, red. av Sean Duffy, 93-114, Four Courts Press, Dublin.

Earle, Timothy

1990 Style and iconography as legitimation in complex chiefdoms, I *The Uses of Style in Archaeology*, red. av Margaret W. Conkey og Christine Hastorf, 73-81. Cambridge University Press, Cambridge.

Fanning, Thomas

1994 *Viking Age ringed pins from Dublin. Medieval Dublin Excavations 1962-81, Ser. B, vol. 4*. Dublin. Royal Irish Academy/National Museum of Ireland, Dublin.

Fredengren, Christina

2002 *Crannogs. A study of people's interaction with the lakes, with particular reference to Lough Gara in the north-west of Ireland*. Wordwell Ltd. Co.Wicklow. Ireland.

Fuglesang, Signe Horn

1980 Some Aspects of the Ringerike Style. A phase of 11<sup>th</sup> Century Scandinavian Art. *Medieval Scandinavia Supplements, 1*, Odense University Press, Odense.

1982 Early Viking art, i *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia. Serie altera in 8 / Institutum Romanum Norvegiae*, 125-173, Bretschneider, Roma.

2001 Animal Ornament. The Late Viking Period, i *Tiere, Menschen, Götter. Wikingerzeitliche Kunststile und ihre neuzeitliche Rezeption* 90, red. av Michael Müller-Wille og Lars Olof Larsson, 157-194. Joachim Jungius-Ges. Wiss. Hamburg.

1991 The Axehead from Mammen and the Mammen style, i *Mammen. Grav, kunst og samfund i vikingetid*, red. av Mette Iversen et al. 83-105. Jysk Arkæologisk Selskabs Skrifter XXVIII. Aarhus Universitetsforlag, Århus.

Gaimster, David R.M, Sue Margeson og Terry Barry

1989 Medieval Britain and Ireland in 1988. [Excavation summaries and specialist study group reports], i *Medieval Archaeology* 33, 161-241.

<http://ads.ahds.ac.uk/catalogue/ARCHway/toc.cfm?rcn=1089&vol=33>

Gell, Alfred

1992 The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology, i *Anthropology, Art and Aesthetics*, red. av Jeremy Coote og Anthony Shelton, 40-63. Clarendon Press, Oxford.

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford University Press Inc., New York.

Glørstad, Zanette

2010 *Ringspennen og kappen. Kulturelle møter, politiske symboler og sentraliseringsprosesser I Norge ca. 800-950*. Avhandlingen for Ph.D. graden, Institutt for arkeologi, konservering og historie, Det Humanistiske Fakultet, Universitetet i Oslo, Oslo.

Gosselain, Olivier P.

2010 Exploring the dynamics of African Pottery cultures, i *The Archaeology of Regional Technologies. Case Studies from the Palaeolithic to the Age of Vikings*, red. av Randi Barndon, Asbjørn Engevik og Ingvild Øye, 193-224. The Edwin Mellen Press, Ltd, USA.

Graham-Campbell, James

1980 *Viking Artifacts: a selected catalogue*. London.

1987 From Scandinavia to the Irish Sea: Viking Art Reviewed, i *Ireland and Insular Art A.D 500-1200, Proceedings of a Conference at University College Cork, 31 October-3 November 1985*, red. av Michael Ryan, 144-151. Royal Irish Academy, Dublin.

Griffiths, David

2010 *Vikings of the Irish Sea. Conflict and Assimilation A.D 790-1050*. The History Press, Great Britain.

Harbinson, Peter

1999 *The Golden Age of Irish Art. The Medieval Achievement 600-1200*. Thames&Hudson, London.

2001 The Otherness of Irish Art in the Twelfth Century, i *From Ireland Coming. Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and its European Context*, red. av Colum Hourihane, 103-118. Department of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton.

Hencken, Hugh

1950 Lagore Crannog: An Irish Royal Residence of the 7<sup>th</sup> to 10<sup>th</sup> Centuries A.D, i *Proceedings of the Royal Irish Academy*, Section 53C, No. 1, 1-247. Hodges, Figgis & Co, Dublin.

Henry, Françoise

1965 *Irish art in the Early Christian period to 800 A.D.* London.

1970 *Irish Art in the Romanesque Period. 1020-1170 A.D.* Methuen & Co. Ltd., London.

1983 *Studies in Early Christian and Medieval Irish Art. Vol. I. Enamels and Metalwork.* The Pindar Press, London.

HMSO

1966 *An Archaeological Survey of County Down.* Archaeological Survey of Northern Ireland, red. av Jope, E.M, Nicholson & Bass Ltd., Northern Ireland, Belfast.

Hodder, Ian

1990 Style as historical quality, i *The Uses of Style in Archaeology*, red. av Margaret W. Conkey og Christine Hastorf, 44-51. Cambridge University Press, Cambridge.

Hjärtner-Holdar, Eva

2010 Technological choices and changes and the concept of innovation. Reflections on the introduction of iron in areas with different power systems, i *The Archaeology of Regional Technologies. Case Studies from the Palaeolithic to the Age of Vikings*, red. av Randi Barndon, Asbjørn Engevik og Ingvild Øye, 165-176. The Edwin Mellen Press, Ltd, USA.

Hull, Derek

2003 *Celtic and Anglo-Saxon Art. Geometric Aspects.* Liverpool University Press, Liverpool, Great Britain.

Hurley, F. Maurice

1997 The Excavations. General Introduction, i *Late Viking Age and Medieval Waterford. Excavations 1986 – 1992*, red. av Terry Barry, Rose Cleary og Maurice F. Hurley, 1-33. Waterford Corporation, Ireland.

2010 Viking elements in Irish towns; Cork and Waterford, I *Papers from the Proceedings of the Fifteenth Viking Congress, Cork, 18-27 August 2005*, red. av John Sheehan og Donnchadh Ó Corráin, 154-162. Four Courts Press, Dublin.

Jones, Siân

1997 *The Archaeology of Ethnicity. Constructing identities in the past and present*. Routledge, New York.

Johnson, Ruth

1998 Irish Crucifixion Plagues – Viking Age or Romanesque?, i *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland* Volume 128, s. 95-106, Dublin.

1999 Ballinderry Crannóg No. 1: A Reinterpretation, i *Proceedings of the Royal Irish Academy*, Vol. 99C, s. 23-71, Royal Irish Academy, Dublin.

2000 On the Dating of some Early-medieval Irish Crosiers, i *Medieval Archaeology*, Vol. 44. 115-158.

Karlsson, Lennart

1983 *Nordisk form om djuornamentikk*. The Museum of National Antiquities, Stockholm, Studies 3. Bohusläningens Boktryckeri AB, Uddevalla.

Klæsøe, Iben Skibsted

2002a Hvordan de blev til. Vikingtidens stilgrupper fra Broa til Urnes, i *Hikuin* 29. *Nordeuropæisk dyrestil 400-1100 e.Kr.*, red. av Karen Høilund Nielsen og Jens Vellev, 75-105, Forlaget Hikuin, Moesgård, Højberg.

2002b Løver, fugle og slanger. *Hikuin* 29. *Nordeuropæisk dyrestil 400-1100 e.Kr.*, red. av Karen Høilund Nielsen og Jens Vellev, 243-267, Forlaget Hikuin, Moesgård, Højberg.

Lang, James T.

1988 *Viking-Age Decorated Wood. A Study of its Ornament and Style. Medieval Dublin Excavations 1962-81. Ser. B, vol. 1*. National Museum of Ireland, Royal Irish Academy, Dublin.

Leahy, Kevin

2003 *Anglo-Saxon Crafts*. Tempus Publishing Ltd., Great Britain.

Lynn, C.J.

1985 Excavations on a mound at Gransha, County Down, 1972 and 1982: An interim report, i *Ulster journal of archaeology. Third Series*, 81-90. Ulster Archaeological Society, Belfast.

Lønborg, Bjarne

1998 *Vikingetidens metallbearbejdning*. Odense University Studies in History and Social Sciences vol. 203, Fynska Studier 17, Odense Universitetsforlag.

McMahon, Mary

2002 Early Medieval settlement and burial outside the enclosed town: evidence from archaeological excavations at Bride Street, Dublin, i *Proceedings of the Royal Irish Academy*. Vol. 102C, 67-105. Royal Irish Academy, Dublin.

MacDermott, Máire

1955 The Kells Crozier, i *Archaeologia*-12, 96, 59-113.

1957 The crosiers of St. Dymphna and St. Mel and Tenth Century Irish metal-work, i *Proceedings of the Royal Irish Academy*, Volume 58C, 167- 195, Royal Irish Academy, Dublin.

MacGregor, Arthur

1991 Antler, Bone and Horn, i *English Medieval Industries. Craftsmen, techniques, products*. red. av John Blair og Nigel Ramsay, 355-378. The Hambledon Press, London.

MacGregor, Arthur, A.J Mainman og N.S.H Rogers

1999 *Craft, Industry and Everyday Life: Bone, Antler, Ivory and Horn from Anglo-Scandinavian and Medieval York. Volume 17: The Small Finds*. Council for British Archaeology, York.

Mhaonaigh, Máire Ní

1998 Friend and Foe: Vikings in Ninth- and Tenth-Century Irish Literature, i *Ireland and Scandinavia in the Early Viking Age*, red. av Howard Clarke et al., 381-402. Four Courts Press, Dublin.



Michelli, Perette

1987 Migrating Ideas or Migrating Craftsmen? The Case of the Bossed Pennanular Brooches, i *The Age of Migrating Ideas. Early Medieval Art in Northern Britain and Ireland*, red. av Michael R. Spearman og John Higgit, 182-187, Alan Sutton Publishing, Edinburgh.

1996 The inscriptions on pre-Norman Irish reliquaries, i *Proceedings of the Royal Irish Academy*, Volume 96, Section C, 1-48, Dublin.

1986 Four Scottish crosiers and their relation to the Irish tradition, i *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 116, 375-392. National Museum of Antiquities of Scotland, Edinburgh

Morphy, Howard og Morgan Perkins

2006 The anthropology of art: a reflection on its history and contemporary practice, i *The Anthropology of art. A reader*, red. av Howard Morphy og Morgan Perkins, 1-33, Blackwell Publishing Ltd., Oxford.

Murray, Hilary

1983 *Viking and Early Medieval Buildings in Dublin*. BAR British Series 119, Great Britain.

Neiss, Michael

2006 Några vikingtida praktsmyckens motivkanon. Kontinuitetsfrågor i germansk dyreornamentikk III, i *Viking 2006*. 131-165, Norsk Arkeologisk Selskap, Oslo.

Nenk, Beverly, Sue Margeson og Maurice Hurley

1992 Medieval Britain and Ireland in 1991, i *Medieval Archaeology* Vol. 36, 184- 308.

<http://ads.ahds.ac.uk/catalogue/ARCHway/toc.cfm?rcn=1089&vol=36>

Nieke, R. Margaret

1993 Penannular and Related Brooches: Secular Ornament or Symbol in Action?, i *The Age of Migrating Ideas. Early Medieval Art in Northern Britain and Ireland*, red. av Michael R. Spearman og John Higgit, 128-134. Alan Sutton Publishing, Edinburgh.

Ò Carragáin, Tomás

2010 Rebuilding the ‘city of angels’: Muirchertach Ua Briain and Glendalough, i *The Viking Age: Ireland and the West. Papers from the Proceedings of the Fifteenth Viking Congress, Cork, 18-27 August 2005*, red. av John Sheehan og Donnchadh Ó Corráin, 258-268. Four Courts Press, Dublin.

Ó Cróinín, Dáibhí

1995 *Early Medieval Ireland 400-1200. Longman History of Ireland*. Pearson Education Limited. England.

O'Meadhra, Uaininn

1979 *Early Christian, Viking and Romanesque Art: Motif-pieces from Ireland*. Theses and Papers in North-European Archaeology, Almqvist & Wiksell International, Uppsala.

1987a *Early Christian, Viking and Romanesque Art: Motif-pieces from Ireland. 2. A discussion*. Theses and Papers in North-European Archaeology, Almqvist & Wiksell International, Uppsala.

1987b Irish, Insular, Saxon and Scandinavian elements in the Motif-Pieces from Ireland, i *Ireland and Insular Art A.D 500-1200, Proceedings of a Conference at University College Cork, 31 October-3 November 1985*, red. av Michael Ryan, 159-165. Royal Irish Academy, Dublin.

1997 Motif-pieces and other decorated bone and antler work, i *Late Viking Age and Medieval Waterford. Excavations 1986 – 1992*. red. av Terry Barry, Rose Cleary og Maurice F. Hurley, 699-702. Waterford Corporation, Ireland.

Ó Floinn, Ragnall

1983 Viking and Romanesque influence 1000 A.D.-1169 A.D, i *Treasures of Ireland: Irish art 3000 B.C.-1500 A.D*, red. av Michael Ryan, 58-69. Dublin.

1987 Schools of Metalworking in the Eleventh- and Twelfth-century Ireland, i *Ireland and Insular Art A.D 500-1200, Proceedings of a Conference at University College Cork, 31 October-3 November 1985*, red. av Michael Ryan, 179-186. Royal Irish Academy, Dublin.

1989 Secular metalwork in the Eighth and Ninth centuries. ‘*The Work of Angels.*’ *Masterpieces of Celtic Metalwork, 6<sup>th</sup>-9<sup>th</sup> centuries AD*, red. av Susan Youngs, 72-120. British Museum Publications LTD, London.

1997 Innovation and conservatism in Irish Metalwork of the Romanesque period, I *The Insular Tradition*, red. av Catherine E. Karkov, Michael Ryan og Robert T. Farrell, 259-275. State University of New York Press, Albany, USA.

2009 Irish metalwork: The Anglo-Saxon Connection, i *Anglo-Saxon/Irish relations before the Vikings*, red. av James Graham-Campbell og Michael Ryan, 231-253. The British Academy, Oxford University Press.

Ó Ríordáin, Breandán

1971 Excavations at High Street and Winetavern Street, Dublin, i *Medieval Archaeology* 15, 73-85.

1976 The High Street Excavations, i *Proceedings of The Seventh Viking Congress: Dublin 15-21 August 1973*, red. av Bo Almqvist og David Greene, 135-140. Dublin.

1981 Aspects of Viking Dublin, i *Proceedings of The Eight Viking Congress. Århus 24-31 August 1977*, red. av Hans Bekker-Nielson, Peter Foote og Olaf Olsen, 43-45. Odense, Danmark.

Pedersen, Unn

2010 *I smeltedigelen. Finsmedene i vikingtidsbyen Kaupang*. Avhandlingen for Ph.D. graden, Institutt for arkeologi, konservering og historie, Det Humanistiske Fakultet, Universitetet i Oslo, Oslo.

Price, Liam

1950 The History of Lagore, from the Annals and other sources, i *Lagore Crannog: An Irish Royal Residence of the 7<sup>th</sup> to 10<sup>th</sup> Centuries A.D. Proceedings of the Royal Irish Academy*, Section 53C, No. 1., red. av Hugh Hencken, 18-34. Hodges, Figgis & Co, Dublin.

Roth, Uta

2002 Insulare Tierstile. Entwicklungsgeschichtliche Aspekte, i *Hikuin 29. Nordeuropæisk dyrestil 400-1100 e.Kr.*, red. av Karen Højlund Nielsen og Jens Velle Nielsen, 219-240, Forlaget Hikuin, Moesgård, Højbjerg.

Sackett, James

1990 Style and ethnicity in archaeology: The case for isochretism, i *The Uses of Style in Archaeology*, red. av Margaret W. Conkey og Christine Hastorf, 32-43. Cambridge University Press, Cambridge, UK

Simpson, Linzi

2000 Forty years a-digging: a preliminary synthesis of archaeological investigations in Medieval Dublin, i *Medieval Dublin I. Proceedings of the Friends of Medieval Dublin Symposium 1998*, red. av Seán Duffy, 11-68, Four Courts Press, Dublin.

2005 Viking warrior burials in Dublin: is this the longphort?, i *Medieval Dublin VI. Proceedings of the Friends of Medieval Dublin Symposium 2003*, red. av Seán Duffy, 11-62. Four Courts Press, Dublin.

2010a The first phase of Viking activity in Ireland: evidence from Dublin, i *The Viking Age: Ireland and the West. Papers from the Proceedings of the Fifteenth Viking Congress, Cork, 18-27 August 2005*, red. av John Sheehan og Donnchadh Ó Corráin, 418-428. Four Courts Press, Dublin.

2010b Pre-Viking and early Viking-Age Dublin: research questions, i *Medieval Dublin X. Proceedings of the Friends of Medieval Dublin Symposium 2008*, red. av Seán Duffy, 49-90. Four Courts Press, Dublin.

Somerville, Orna

1993 Kite-shaped Brooches, i *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, Vol. 123, 59-101, Dublin.

Wallace, Patrick

1992 *Viking Age buildings of Dublin, Vol.1. Medieval Dublin excavations 1962-81, Ser. A/* National Museum of Ireland, Dublin.

Weissner, Polly

1989 Style and changing relations between the individual and society, i *The Meaning of Things. Material Culture and Symbolic expression*, red. av Ian Hodder, 56-63, Routledge, London.

Whitfield, Niamh

1999 Design and Units of Measure on the Hunterston Brooch, i *Northumbria's Golden Age*, red. av Jane Hawkes og Susan Mills, 296-314. Sutton Publishing Ltd., Storbritannia.

2001 The "Tara" Brooch: An Irish Emblem of Status in Its European Context, i *From Ireland Coming. Irish Art from the Early Christian to the Late Gothic Period and its European Context*, red. av Colum Hourihane, 183-204. Department of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton.

2005 A Viking Age Brooch Fragment from Recent Excavations at Temple Bar West, Dublin, i *AVISTA: Studies in the History of Medieval Technology, Science, and Art, Volume 4. Re De Metallica. The Uses of Metal in the Middle Ages*, red. av Robert O. Bork, 63-80. MPG Books Ltd, Great Britain.

Wilson, David M.

1995 *Vikingatidens Konst*. (oversatt) av Ringbom, H., Signums svenska konsthistoria, Bokförlaget Signum/Lund MCMXCV, Kristianstad, Sverige.

Youngs, Susan, John Clarke og Terry Barry

1984 Medieval Britain and Ireland in 1983 [sites and finds roundup], i *Medieval Archaeology*, Vol. 28, 203-265. <http://ads.ahds.ac.uk/catalogue/ARCHway/toc.cfm?rcn=1089&vol=28>

1987 Medieval Britain and Ireland in 1986 [excavations summaries and specialist study group reports], i *Medieval Archaeology*, Vol. 31, 110-191.

<http://ads.ahds.ac.uk/catalogue/ARCHway/toc.cfm?rcn=1089&vol=31>

Youngs, Susan

1989 'The Work of Angels.' *Masterpieces of Celtic Metalwork, 6<sup>th</sup>-9<sup>th</sup> centuries AD*. red. av Susan Youngs, British Museum Publications LTD., London.



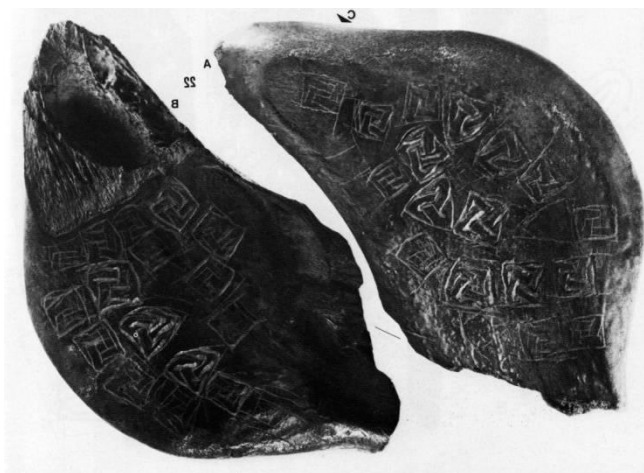
## Illustrasjonsliste

- III. 1:** Cat 22. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 7, 22 A og B.
- III. 2:** Cat 52. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 20, 52 A og B.
- III. 3:** Cat. 43. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 15, 43 A og B.
- III. 4:** Cat. 44. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 18, 44 A og B.
- III. 5:** Cat. 61. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 24, 61 A og B.
- III. 6:** Cat. 52. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 20, 51A.
- III. 7:** Cat. 60. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 24, 60 A og B.
- III. 8:** Cat. 38. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 11, 38B.
- III. 9:** Cat. 28 og Cat. 30. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 9, 28A og B, 30A og B.
- III. 10:** Cat. 50. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 19, 50A og B.
- III. 11:** E172:16153. Etter Lang 1988: 96, fig. 123, ix.
- III. 12:** Cat. 37 og Cat. 39. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 14, 37A og B, 39A, B, C, D.
- III. 13:** E141:5222. Etter Lang 1988: 95, fig. 120, ix.
- III. 14:** E132:181. Etter Lang 1988: 95, fig. 119, ix.
- III. 15:** E122:6567. Etter Ó Ríordáin 1976: 145, Pl.5.
- III. 16:** E122: ? .Etter Ó Ríordáin 1981: 44, fig. 4.
- III. 17:** Cat. 27. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 8, 27A og B.
- III. 18:** Cat. 33 og 35. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 11, 33A og B, 35A og B.
- III. 19:** E122:16264. Etter Johnson 2000: 143, Fig. 27.
- III. 20:** Cat. 26. Etter O'Meadhra 1979: Pl.8, 26A, B, C og D.
- III. 21:** Cat. 32. Etter O'Meadhra 1979: 125, Fig. 108.
- III. 21.1:** Cat. 32. Etter O'Meadhra 1979: 129, Fig.127.
- III. 21.2:** Cat 32. Etter O'Meadhra 1979: 128, Fig. 121.
- III. 22:** Cat. 32. Etter O'Meadhra 1979: 125, Fig. 108.
- III. 22.1:** Cat. 32. Etter O'Meadhra 1979: 127, Fig. 116.
- III. 22.2:** Cat. 32. Etter O'Meadhra 1979: 127, Fig. 117.

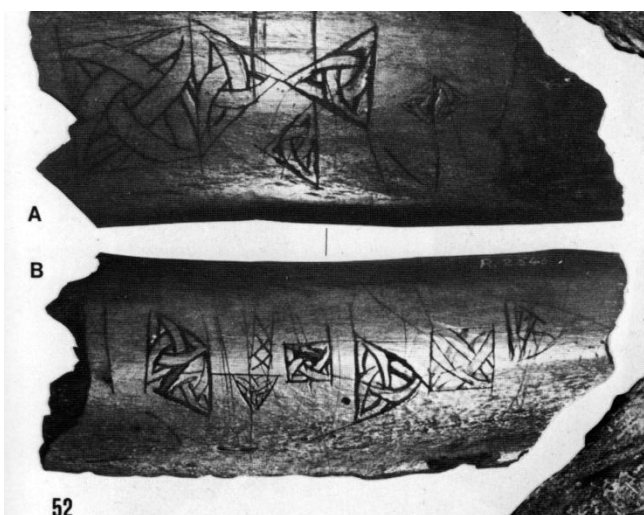
- III. 23:** Cat. 119. Etter O'Meadhra 1979: 185, Fig. 407.
- III. 23.1:** Cat. 119. Etter O'Meadhra 1979: 184, Fig. 403.
- III. 24:** Cat. 123. Etter O'Meadhra 1979: 186, Fig. 412 og 413.
- III. 25:** Cat. 158 og Cat. 159. Etter O'Meadhra 1979: Pl. 54, 158A og B, 159A.
- III. 26:** Cat. 158. Etter O'Meadhra 1979: 192, Fig. 435.
- III. 27:** Bispestaven St. Mel. Etter Johnson 2000: 136, Fig. 17.
- III. 28:** Bispestaven St. Dympna. Etter Johnson 2000: 134, Fig. 16.
- III. 29:** Bispestaven fra Clonmacnoise. Etter Johnson 2000: 120, Fig. 4.
- III. 30:** Relikvieskrinet Cathach of Colum Cille. Etter Fuglesang 1980: Pl. 31.
- III. 31:** Relikvieskrinet Misach. Etter Fuglesang 1980: Pl. 32.
- III. 32:** Bispestaven St. Mel. Etter Johnson 2000: 137, Fig. 20.



## ILLUSTRASJONER



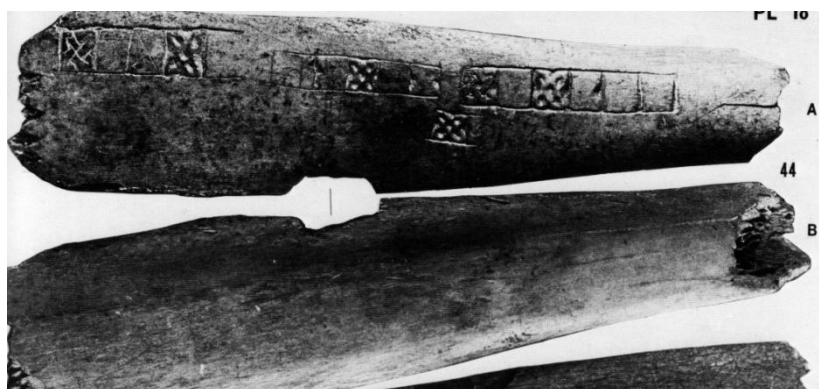
III. 1: Cat. 22, aktivitetsgruppe 1.



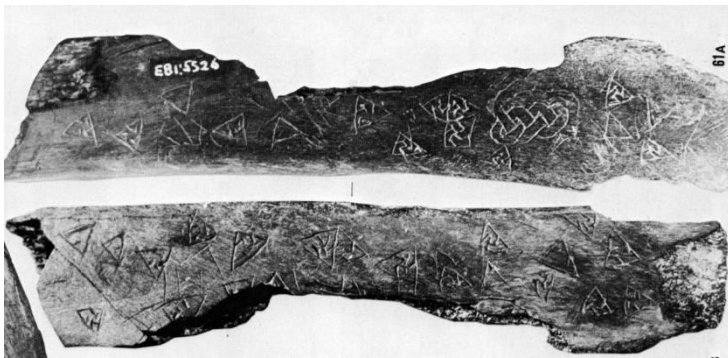
III. 2: Cat. 52, aktivitetsgruppe 1.



III. 3: Cat 43, aktivitetsgruppe 1.



III. 4: Cat. 44, aktivitetsgruppe 1.



III. 5: Cat. 61, aktivitetsgruppe 1.



III. 6: Cat. 52, aktivitetsgruppe 2.



III. 7: Cat. 60, aktivitetsgruppe 2.

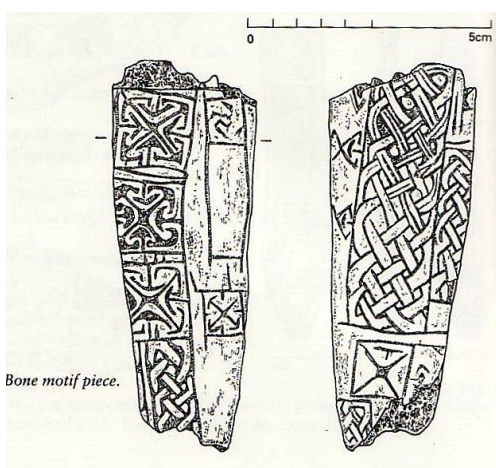


III. 8: Cat. 38, aktivitetsgruppe 2.

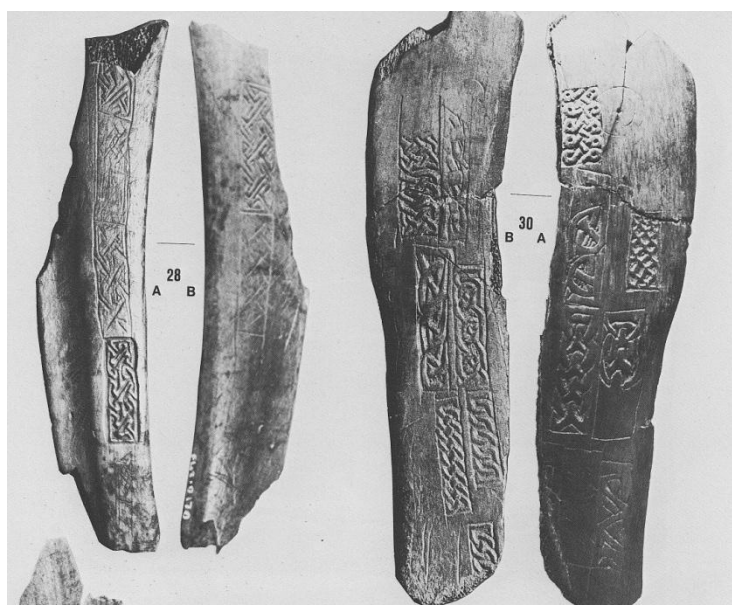




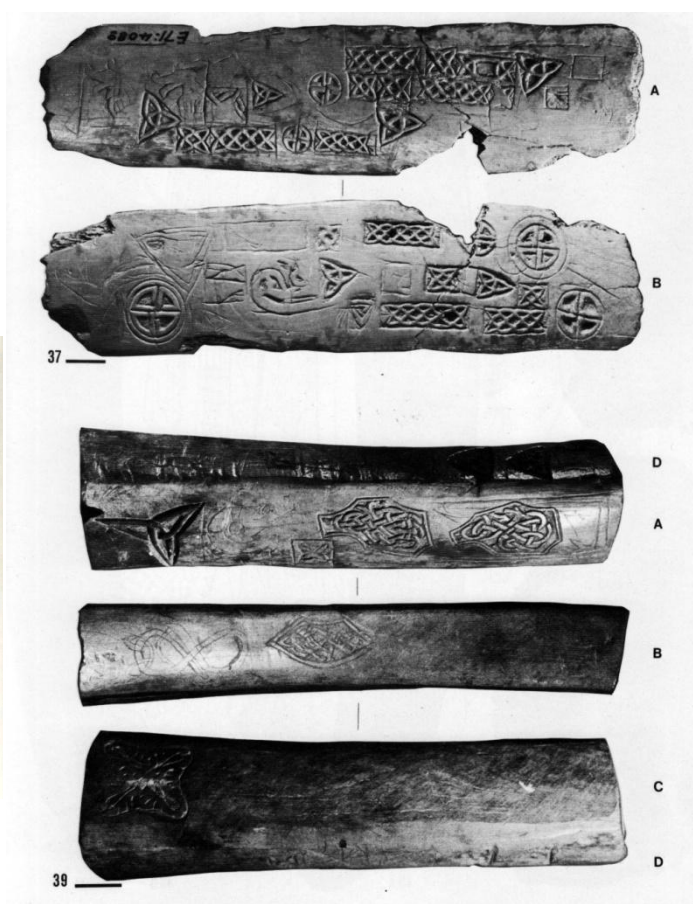
III. 10: Cat. 50, aktivitetsgruppe 2.



III. 11: E172:16153, aktivitetsgruppe 2.

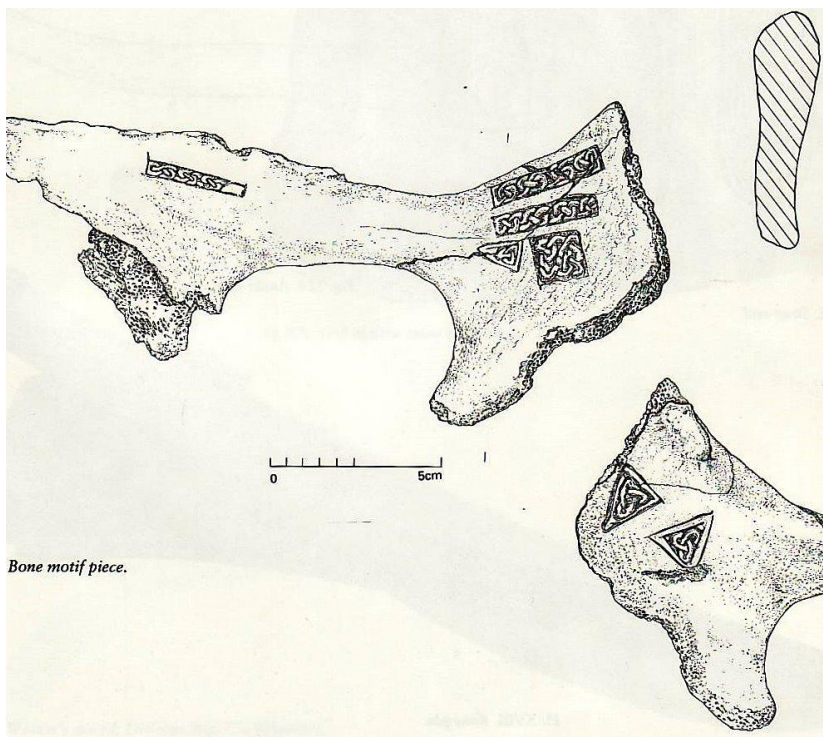


III. 9: Cat. 28 og 30, aktivitetsgruppe 2.



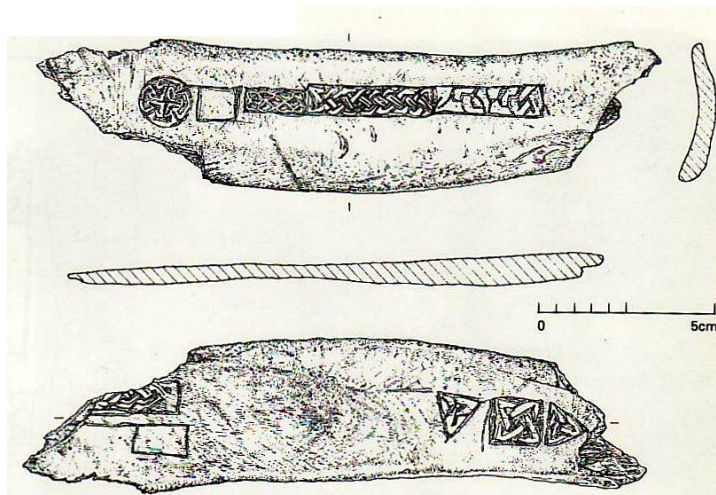
III. 12: Cat. 37 og 39, aktivitetsgruppe 2.



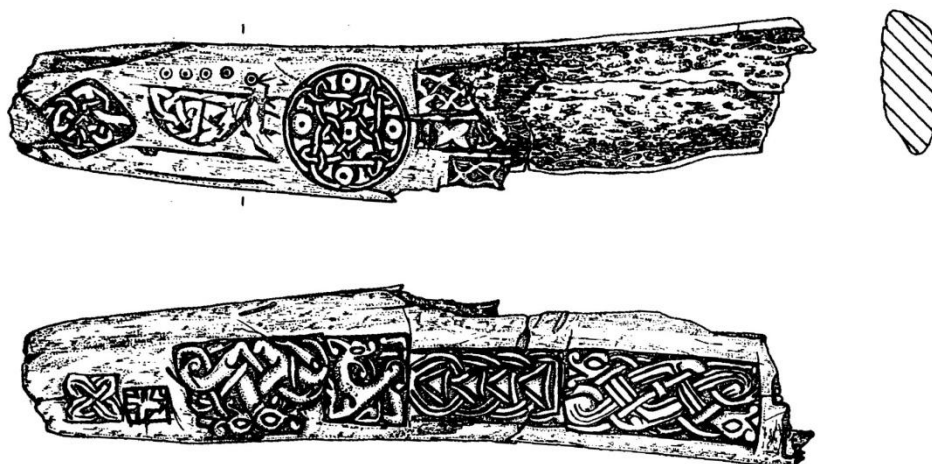


Bone motif piece.

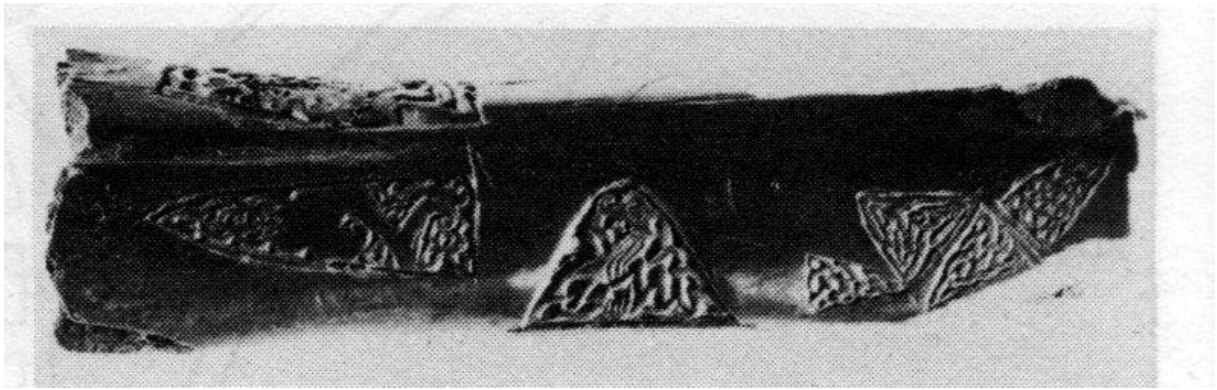
III. 13: E141:5222, aktivitetsgruppe 2.



III. 14: E132:181, aktivitetsgruppe 2.



III. 15: E122: 6567, aktivitetsgruppe 3.



**III. 16:** E122: ? (ikke oppgitt av kilde), aktivitetsgruppe 3.



**III. 17:** Cat. 27, aktivitetsgruppe 3, dyreornamentikk satt i forskjellige geometriske former.

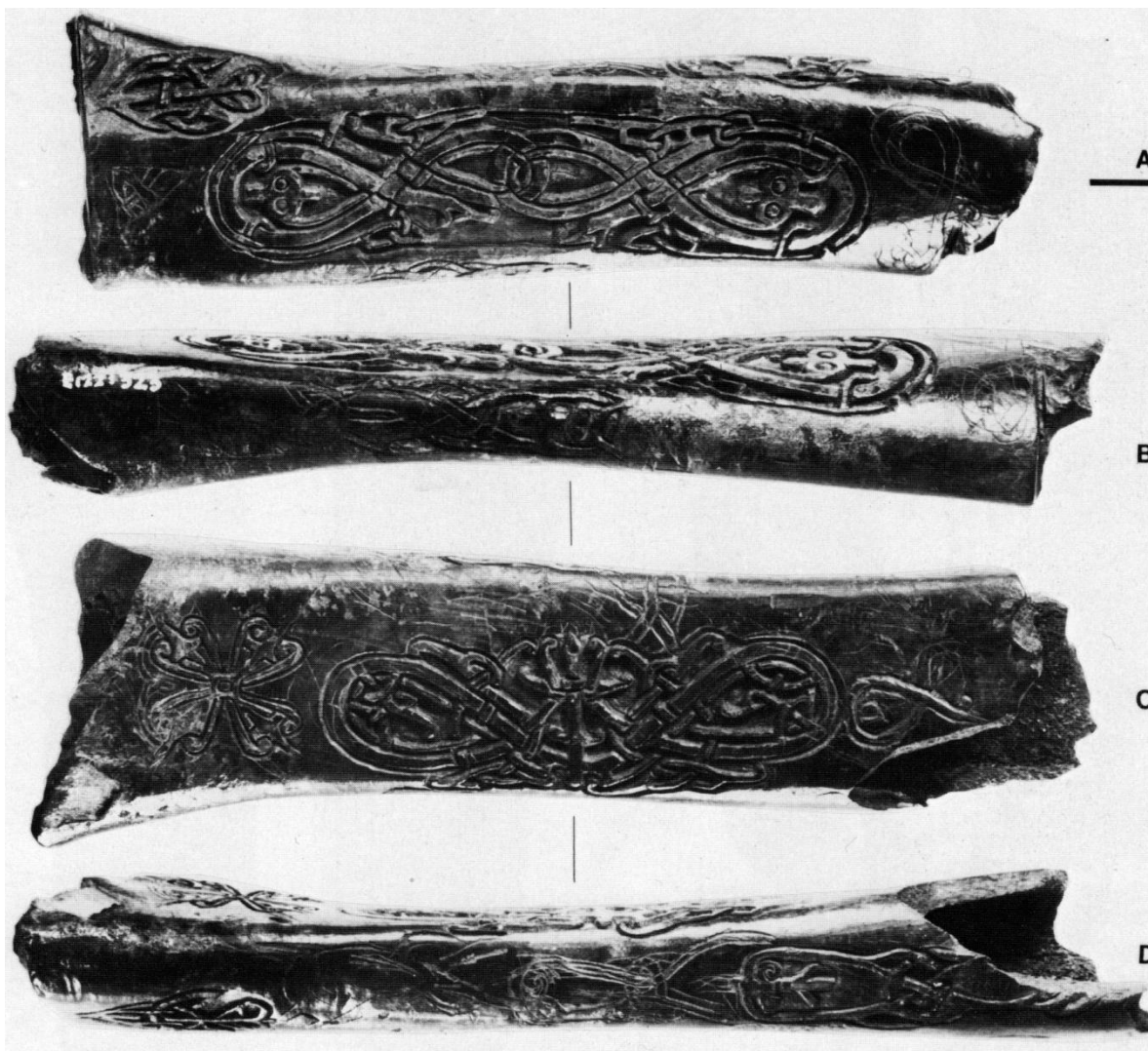




III. 18: Cat 33 og Cat. 35, aktivitetsgruppe 3.

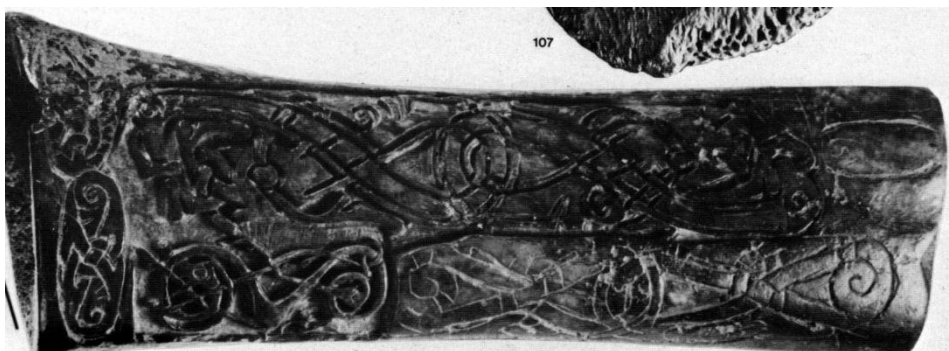


III. 19: E122: 16264, aktivitetsgruppe 3.



III. 20: Cat. 26, aktivitetsgruppe 3.





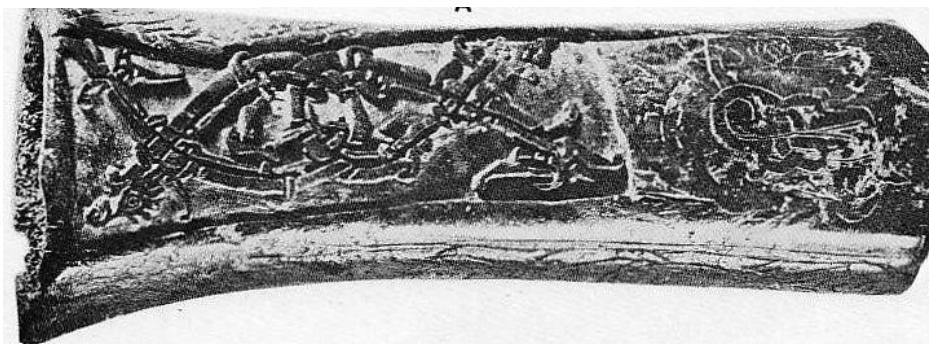
**III. 21:** *Cat. 32, side A, aktivitetsgruppe 3.*



**III. 21.1:** *Cat.31, side A, detalj av dyremotiv.*



**III. 21.2:** *Cat. 32, side A, detalj av samme. Merk at bakgrunnen er skåret fullstendig vekk.*



**III. 22:** *Cat. 32, side B, aktivitetsgruppe 3.*



**III. 22.1:** *Cat.32, side B, detalj av dyrehodet.*



**III. 22.2:** *Cat. 32, side B, detalj av midtpartiet av dyremotivet. Sammenlign med "Cathach" (ill.30).*





**III. 23:** Cat. 119, Lagore Crannóg.



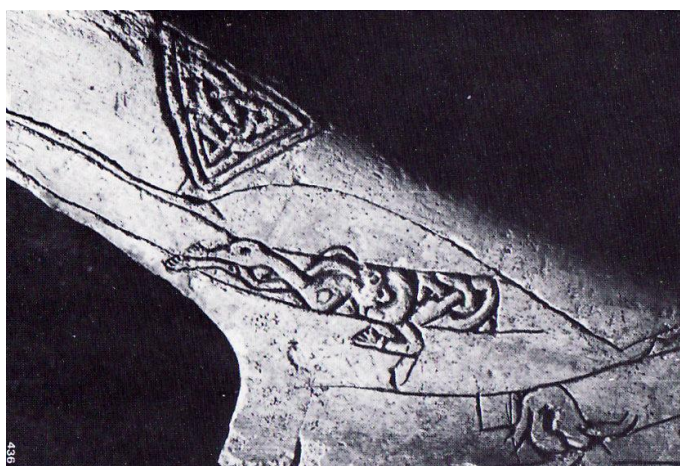
**III. 23.1:** Cat. 119, detalj av irsk dyremotiv.



**III. 24:** Cat. 123, Lagore Crannóg. Geometrisk ornamentikk.



**III. 25:** Cat. 158 og 159, Strokestown Crannog.

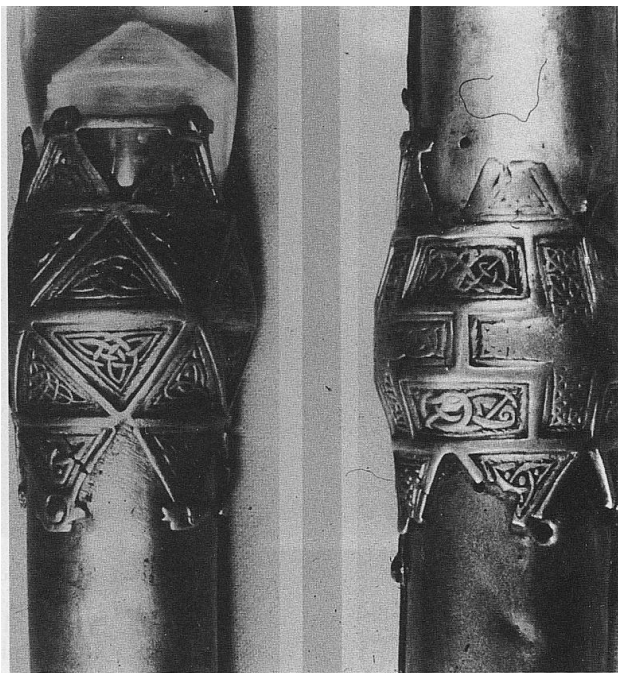


**III. 26:** Detalj av Cat. 158. Dyret er tilskåret med hensikt for å tilpasses den rektangulære rammen.





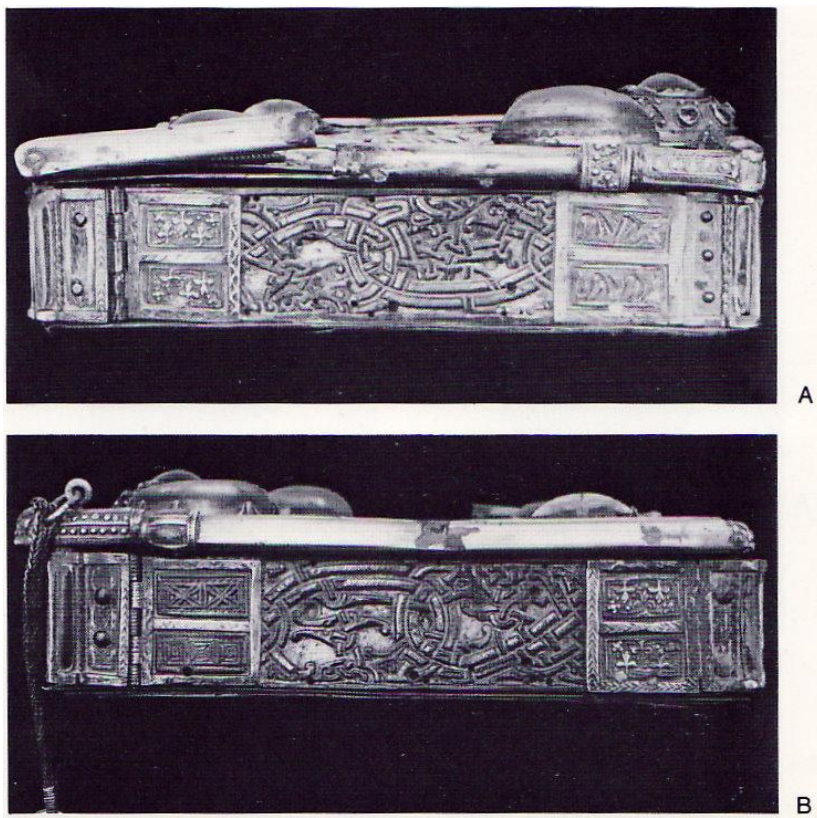
**III. 27:** *Bispestaven St. Mel.*



**III. 28:** *Detalj av metallknopp av bispestaven St. Dympna.*



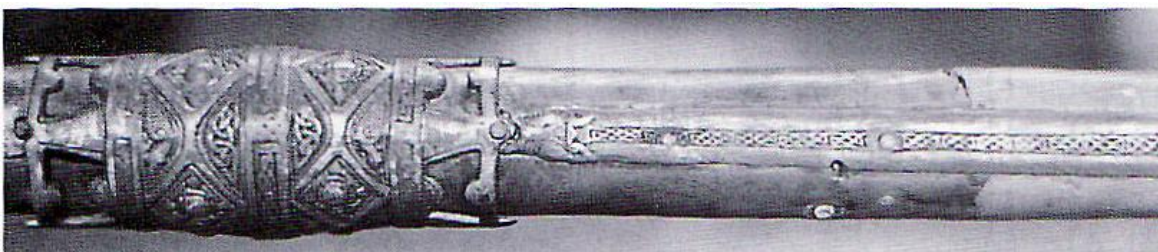
**III. 29:** *Bispestaven fra Clonmacnoise. Blanding av Ringerikestil og Urnesstil på bispekroken.*



**Ill. 30:** *Cumdach av Cathach of Colum Cille. Ringerikestil på sidepanelene med likhetstrekk til motivstykke Cat. 32.*



**Ill. 31:** *Relikvieskrinet "Misach". Blanding av Ringerikestil og Urnesstil.*



**Ill. 32:** *Forbindingsstriper på bispestaven St. Mel. Lineært panel med fletteornamentikk. Legg merke til de ulike formene med ornamentikk som opptrer på bispeknoppen og sammenlign med Cat. 27 (ill.17).*